موسوعة كمبريدچ فى النقد الأدبى

1

النقد الأدبى الكلاسيكى

تحرير: چورچ كينيدى

مراجعة وإشراف: أحمد عتمان

المشرف العام: جابر عصفور

917

المشروع القومى للترجمة

المجلس الأعلى للثقافة

تهدف إصدارت المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المشروع القومى للترجمة

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

1

النقد الأدبى الكلاسيكى

تحرير چورج كينيدى

مراجعة وإشراف : أحمد عتمان

شارك فى الترجمة

منيرة كروان / ماجدة النويعى / سيد صادق / السيد عبد السلام البراوى

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٥

العنوان الأصلى للكتاب

The Cambridge History of Literary Criticism
volume 1: Classical Criticism

Edited by:
George A. Kennedy
Published by:
The Press Syndicate of the University of Cambridge

- العدد ٩١٧
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى الكلاسيكى ج١
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel:7352396 **Fax:** 7358084

المحـــتويات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادى عشر

مقدمة الترجمة
قراءة عصرية فى نصوص النقد الكلاسيكية

بقلم: أحمد عتمان

الآن يعرف الكثيرون، حتى من عامة المثقفين، فى الشرق والغرب أن الحضارة الإغريقية الرومانية ذات أصول شرقية، وفى الغالب مصرية. لكن الكثيرين أيضًا يحتاجون إلى أن نذكرهم بأن الإغريق قد صنعوا بما أخذوا عن الشرق شيئًا جديدًا لم يسبقهم إليه أحد قط. ومن حسن الحظ أن الكتاب الذى نقدم له يشير مرارًا وتكرارًا إلى أن "المحاكاة" أو "التقليد" أمر لا يتنافى مع الأصالة فى إطار الإبداع الأدبى؛ إذ من الممكن – فى حدود القضية التى نطرحها هنا – القول بأن الإغريق قد أفادوا من ثمار حضارات الشرق القديم ولاسيما مصر، ولكن هذه الثمار نفسها فى أيديهم صارت بمثابة البذور التى غرسوها فى تربة عقليتهم الخصبة فأينعت ثمارًا جديدة من نوع خاص وفريد ولصيق بهويتهم الثقافية وبيئتهم الطبيعية وملابسات تاريخهم وأحوالهم الاجتماعية والسياسية، حتى إنه فى كثير من الأحيان لا نتبين قط الجذور الشرقية، ونظن أن هذا النتاج الحضارى لا علاقة له بشىء قبله. وهذا ما دفع البعض لتبنى نظرية المعجزة الإغريقية، والتى بدأت تتراجع الآن بعد المزيد من استكشاف الحضارات الشرقية، ولاسيما حضارة مصر التى لم تفك طلاسم كتابتها الهيروغليفية إلا منذ ما يربو قليلًا على مائتى عام.

ولذا فنحن بحاجة ماسة لقراءة جديدة فى نصوص الأدب الإغريقى واللاتينى، وذلك فى ضوء الجديد المكتشف فى مصر وبلاد الشرق القديم؛ فيومًا بعد يوم يزداد الإحساس بوجود مصر والشرق القديم فى النصوص الإغريقية واللاتينية، سواء ملاحم هوميروس وهيسيودوس، أو أغانى سافو وألكايوس وبنداروس، أو تراجيديات أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، أو كوميديات أريستوفانيس أو تواريخ هيرودوتوس وثوكيديديس، وكتابات بلوتارخوس وسترابون... إلخ. ويسرى هذا على كل فنون الأدب اللاتينى حتى العصر المسيحى. لا اعتراض لنا على أى حديث عن تأثيرات مصر والشرق القديم على كل فنون الأدب الإغريقى واللاتينى، ولكننا نعترض كل الاعتراض على الزعم

بأن الأدب الإغريقى واللاتينى لم يفعلا شيئًا سوى أخذ الأنماط الأدبية الشرقية وتقديمها للبشرية بلغة إغريقية أو لاتينية. فمثل هذا القول - الذى نسمعه أحيانًا - فيه من البساطة والسذاجة ما لا يمكن أن يقبله أى دارس مدقق أو أى باحث جاد؛ إذ يدخل فى باب الأبجديات فى الدراسات الأدبية أن الأدب المبدع هو ذلك الأدب الذى يعكس طبيعة الناس الذين يتعاطونه؛ حيث يجدون فيه مرآة لوقائع حياتهم ودقائق شخصيتهم بكل آمالهم وآلامهم وطموحاتهم. يرتبط مثل هذا الأدب المبدع بالتربة والإنسان ارتباطًا عضويًا، ولا نستطيع أن نتصور أحدهما دون الآخر. والسؤال الآن هل يمكن تصور ميلاد "الإلياذة" و "الأوديسية" فى غير البلاد الإغريقية ؟ أما تجربة المسرح الإغريقى التراجيدى والكوميدى فهى تجربة خاصة جدًا ولم تتكرر فى التاريخ مرة أخرى، وأرى أنها لن تتكرر أبدًا. وكل ما حدث بعد ذلك، وما زال يحدث إلى يومنا هذا، فى سبيل تطوير المسرح وتعميقه هو أننا نحاول الاقتراب من هذا النموذج الإغريقى الفريد. وللتدليل على صدق ما نقول وفى عجالة نُذكِّر القارئ بأن المبنى المسرحى الإغريقى شيد ليسع كل سكان المدينة - الدولة، ولذلك وجدنا هذه المبانى تسع ما بين خمسة عشر ألفًا وثلاثين ألفًا من المتفرجين. ولم يزد تعداد أى مدينة إغريقية عن هذا الرقم بحسب تقديرات علماء التاريخ والأنثروبولوجيا. ومن ثم فإذا أردنا أن نعيد تجربة المسرح الإغريقى مرة أخرى فعلينا أن نبنى للقاهرة - على سبيل المثال - مسرحًا يسع خمسة عشر مليونًا من المتفرجين ! وإذا تخيلنا أننا قادرون على ذلك وبنينا هذا المسرح المتخيل فى العراء؛ فهل سيذهبون جميعًا إلى المسرح وفى وضح النهار منذ طلوع الشمس حتى الغروب ؟ هذا محض خيال ومن المحال حدوثه. ويتضح من كلامنا هذا أن جمهور المسرح الأثينى هو الركن الأساسى فى عملية العرض المسرحى، وسنعود بعد قليل لقضية دور التلقى فى صنع الأدب. المهم الآن أن نتذكر حقيقة أنه إلى يومنا هذا لم تكشف الحفريات الأثرية عن أى مبنى مسرحى أو ما يشبهه فى حضارات الشرق القديم السابقة على الإغريق.

خلاصة القول فى هذه النقطة هو أننا مهما تحدثنا عن التأثيرات المصرية والشرقية فى المسرح الإغريقى، فإن هذا لن يأخذ شيئًا على الإطلاق من أصالة هذا المسرح وارتباطه

بالهوية الثقافية الإغريقية، وهذا هو سر عظمته وخلوده إلى يومنا هذا، ولكننا نسحب هذا الحكم على الأدب الإغريقى برمته، بل ونعمم القول بأن الآداب يتم تداولها بين الشعوب، ولكن ليس كما يحدث فى حالة تبادل البضائع والمواد الاستهلاكية، التى يتناولها الناس كما هى فى غالب الأحيان. أما المؤثرات الأدبية القادمة من الخارج فتتعرض لعملية هضم معقدة لمواءمتها وإخضاعها للبيئة الثقافية المستقبلة، بحيث يبزغ فى النهاية إبداع أدبى أصيل. ولا أدل على ذلك من أنه ليست كل البيئات الثقافية قادرة على هضم ما يستحدث فى أرجاء المعمورة، ولكنها فقط الثقافات الناضجة والراسخة هى القادرة على التفاعل مع كل مستحدث سواء بالتحاور أو القبول أو الانتقاء فى منتصف الطريق.

أخذ الإغريق الكثير من مصر والشرق، ومع ذلك فأدبهم أدب أصيل وخلاق، واتكأ الأدب اللاتينى على الأدب الإغريقى تمامًا، ولكنه أدب يتمتع بملامحه الخاصة وهويته المتميزة. وعندما عاد الأوروبيون المحدثون إبان عصر النهضة إلى التراث الكلاسيكى يعيدون صياغته ويقلدونه لم يفقدوا أصالتهم الإبداعية، بل زادت خصوبتها واشتعلت جذوتها. واستورد الأدب العربى الحديث الكثير من عناصر الآداب الأوروبية المعاصرة، ولاسيما الرواية والمسرحية، ولم يقل أحد إن توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقى، الذين نهلوا ما نهلوا من ينابيع الثقافة الغربية لا يعكسون بأدبهم واقع الحال فى بلادهم؛ أى فى القاهرة ومصر والعالم العربى. بل هم الذين أوجدوا للأدب العربى مكانًا مرموقًا فى خريطة الأدب العالمى، وأثبتوا أن الثقافة العربية قادرة على التفاعل والأخذ والعطاء. صفوة الكلام، إننا بحاجة إلى التخلص من هاجس الشعور بالدونية فى حالة ثبوت التأثر، وذلك بإعادة النظر فى مفهوم الأصالة، وهذا ما يركز عليه المجلد الذى بين أيدينا.

ومن المبادئ المهمة التى يؤسس لها هذا الكتاب الذى نقدم له – إلى جانب مفهوم الأصالة – أن المبدع هو بالأساس ناقد؛ لأن العملية الإبداعية هى اختيار وموازنات بين مستويات مختلفة للتعبير وموروثات شتى. ومن ثم فكل مبدع قد مرَّ بهذه العمليات النقدية – غير المعلنة فى الغالب – قبل أن يصل إلى الإبداع، ولكن هذه العمليات النقدية تقبع فى الخلفية ولا تظهر، أما إذا برزت وأخذت موضع القيادة، فإن صاحبها ناقد ومنظر، أكثر من

كونه مبدعًا وممارسًا، وهذا ما لا يتأكد إلا فى فترات متقدمة من العمر. التجربة الإبداعية إذن هى الحاضنة الأولى للجنين المسمى النقد الأدبى؛ لأن الإبداع يعنى رؤية نقدية تجاه الماضى الموروث وتجاه الحاضر الملموس. ويتناول هذا الكتاب فى فصوله الأولى فكرة أن الإبداع الشعرى الإغريقى فى مراحله الأولى يتضمن تنظيرًا نقديًا ضمنيًا، وربما غير مقصود، ويعبر عن نفسه بطريقة غير مباشرة؛ ذلك أن الإبداع اختيار للشكل والمضمون، والاختيار معناه المفاضلة بين شكل أدبى وآخر، ومعناه كذلك التفاعل مع المتلقى وميوله. وسنرى بعد قليل أن هذا هو أساس من أسس النقد ومعاييره حتى فى أحدث المذاهب النقدية. ولقد سبق لكاتب هذه السطور أن تناول الآراء النقدية لهوميروس وهيسيودوس وتحت عناوين لها مغزاها[١].

يرد فى "الأوديسية" (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥–٣٢٨ و٣٣٦–٣٥٢) ما يلى:

" كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم،
وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له.
كان يغنى لهم عن عودة الآخيين المفجعة من طروادة،
والتى أوجبتها الربة بالاس أثينة.
وبعد ذلك خاطبت (بينيلوبى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها:
أى فيميوس[٢] إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى،
إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة، مما حفظه لنا المنشدون.
غنِّ لهم واحدة منها، واجلس إلى جوارهم، ودعهم يحتسون فى صمت كئوس

(١) راجع: أحمد عتمان، "أغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته"، مجلة الثقافة عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦)، ص ٦٣–٦٦.
المؤلف نفسه، "هيسيودوس وطبيعة الشعر التعليمى"، مجلة "الشعر"، عدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠)، ص ٢٩–٤٥.

(٢) ورد ذكر المنشد الملحمى فيميوس فى "الأوديسية" بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠–١٥٥، ٣٢٥–٣٧١، ٤٢١–٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠–٢٦٣، الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠–٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣–١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩.

الخمر، واترك هذه الأغنية الحزينة التى تجلب الأسى إلى أعماق قلبى.
حيث إن حزنًا لا ينسى يسقط علىَّ، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى،
الذى ذاع صيته فى هيلاس (= بلاد الإغريق) وأرجوس.
فرد عليها تيليماخوس الحكيم قائلًا:
لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التى تواتيه ؟
فلا لوم على المنشدين، إنما زيوس هو الملوم؛ فهو الذى يعطى
كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل
(أى فيميوس) أن يغنى مصير الدانائيين (الإغريق) المفجع؛ لأن الناس
فى الغالب يثنون على الأغنية التى تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى".

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس؛ إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون إن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو إنها لا تعجب مَن يسمعونها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد؛ لأنه مارس التأثير فى تداولها وتجويدها؛ إذ كان يتدخل فى عمل المنشد، ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف. وهذه كلها من تقاليد الشعر الشفوى وتقنياته، وقد استمر حضور المتلقى فعالًا فى سائر فنون الأدب الإغريقى واللاتينى ولاسيما الدراما(*).

وسنتوقف بعض الوقت عند مقتطفين من "أنساب الآلهة" نأمل أن نفيد منهما فى فهم طبيعة الشعر الإغريقى بصفة عامة والشعر التعليمى بصفة خاصة. يقول هيسيودوس فى مطلع القصيدة "ب ١-١١":

(*) Ahmed Etman, "*The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality*", Cahiers du Gita No.3 Octobre 1987, "*Anthropologie et Théâtre Antique*", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "*The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion*", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.

" دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون (الموساى) ساكنات الهيليكون
اللاتى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس
ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير.
فبعد أن اغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس أو أوليمبوس المقدس
قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون.
ثم انسابت خطاهن وعلى الأقدام انتقلن من ذلك المكان ليلاً
يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى،
وهن يغنين بصوتهن الرخيم ويبتهلن إلى زيوس
لابس الدرع أيجيس، وإلى هيرا مليكة السماء والأرض".

ثم يقول هيسيودوس بعد ذلك (ب ٢١-٣٤):

"لقد علمت ربات الفنون هيسيودوس أغنية جميلة
بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون.
وقبل كل شىء فإن ربات الفنون "الموساى" بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبنه بهذه الكلمات:
أيها الرعاة قاطنو الحقول يا للأشياء السيئة التى تستوجب اللوم
إنكم مجرد بطون شرهة، أما نحن
فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة فى أقوالنا ثوب الحقيقة،
ونعرف أيضًا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد.
هكذا تحدثن، بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح،
وبعد أن قطعن فرعًا من شجرة الغار المزهرة
أعطيننى صولجانًا وأوحين إلى بأغنية ربانية،
لكى أتغنى بالأشياء التى ستحدث وبما حدث بالفعل،
وأمرننى أن أمجد سلالة المباركين للأبد".

ومع أن هيسيودوس ليس ناقدًا أدبيًا، لأن هذا الفن لم يكن قد ظهر بعد، فإننا نستطيع أن نستخلص بعض الآراء النقدية من المقطوعتين المقتطفتين عن طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة والشعر التعليمى بصفة خاصة. فهيسيودوس كما نفهم من هاتين المقطوعتين يرى أن الشعر إلهام، وإذا كان هذا الشىء نفسه يمكن أن نستخلصه من أشعار هوميروس[٣] أيضًا، فإن هيسيودوس يختلف عن سلفه الشاعر الملحمى فى تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالى زيادة دور الشاعر فى العملية الإبداعية. ففى حين يقول لنا هوميروس إن ربات الفنون هن اللاتى يغنين له الأناشيد، وإنه ليس إلا أداة طيعة فى أيديهن، وإنه لا يستطيع أن يقول بيتًا واحدًا من الشعر إن لم تلهمنه ربات الفنون القديرات على معرفة الأخبار والأنساب والأحداث، لأنهن إلهات عليمات بكل شىء، أما هو فمن البشر ولا يعرف من ذلك شيئًا. فى حين يقول لنا هوميروس ذلك، نجد الشاعر التعليمى هيسيودوس، وإن قال أيضًا إن الشعر إلهام من عند ربات الفنون، لكنه لا يرى فيهن إلا مجرد ملهمات ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الآسر والكلام الأخاذ. واقتصر عمل ربات الفنون بالنسبة لهيسيودوس على أنهن زودنه بصولجان الشعر وأوحين إليه بالأغانى، وهذا يعنى أنهن أعطين لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهن لم يزودنه بالأشعار نفسها كما حدث عند هوميروس الذى استهل ملحمتيه بالقول "غنِّ لى ياربة الشعر...".

وأما عن وظيفة الشعر فإذا كان يمكن أن نستخلص من أشعار هوميروس أنه قصرها على المتعة، فإن هيسيودوس الشاعر التعليمى قد أضاف شيئًا آخر وهو الإفادة. وإلا فلماذا تحدث عن الملاحة والفلاحة ؟ ولماذا زود جمهوره بالنصائح والإرشادات، ليس فقط فى هاتين المهنتين وإنما أيضًا فى سائر أمور الدين والدنيا ؟ لاشك أن شاعرًا يفعل ذلك إنما يرى أن للشعر وظيفةً أساسية هى تنمية معارف الناس، والأخذ بيدهم فيما ينفعهم فى دنياهم وآخرتهم. وها هو هيسيودوس فى المقطوعتين المقتطفتين يقول إن ربات الفنون القادرات على أن يقلن الكثير من الأكاذيب فى ثوب الحقيقة، إنهن يستطعن أيضًا أن يسردن الحقائق. هؤلاء الربات قد علمنه أن يتغنى بما وقع من أحداث، وأن يمجد أعمال السلف،

(٣) راجع حاشية رقم (١).

وأن يتنبأ بما هو آت فى المستقبل. وكل تلك وظائف جديدة يضيفها هيسيودوس إلى الوظيفة الرئيسة التى قام عليها عمل هوميروس وهى مجرد المتعة.

وكم كانت مهمة العلاَّمة جريجورى ناجى من جامعة هارڤارد عسيرة إلى أقصى حد؛ حيث تتبع مثل هذه الرؤى النقدية فى المرحلة المبكرة من الأدب الإغريقى، وتزداد مهمته عسرًا عندما يتناول الشعر الغنائى الذى فى أغلب الأحوال لم تصلنا منه سوى شذرات مهلهلة ومتناثرة، ولكن هذا العلامة بما له من خبرة طويلة فى دراسة الأدب الإغريقى قدَّم لنا لوحة واضحة المعالم عن المنشد وعمله والشاعر مؤلفًا مبدعًا ومؤديًا لأشعاره، والغناء الفردى والجماعى، واحتراف الشعر، والوظيفة الاجتماعية والثقافية لهذا الفن والجذور الأولى لفكرة المحاكاة وعلاقتها بالحقيقة.

وسيكتشف القارئ المتمعن أن كل فنون الإبداع الشعرى الإغريقى تضمنت نقدًا بصورة أو بأخرى؛ فالأغانى الفردية والجماعية والدراما الإغريقية من تراجيديا وكوميديا إلى المسرحية الساتيرية تحمل فى طياتها الكثير من الآراء النقدية؛ فلقد مارس شعراء الأغانى نقدًا مبطنًا لأغانى بعضهم البعض، ومارس التراجيديون نقدًا لأعمال من سبقوهم أو من يعاصرونهم؛ حيث إنهم كتبوا عن الأساطير والشخصيات نفسها، فكانت كل تراجيدية ترد على معالجة سابقة أو حتى معاصرة. وأوضح مثل على ذلك شخصية إليكترا عند كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. أما مسرحيات أريستوفانيس شاعر الكوميديا فهى مفعمة من أولها إلى آخرها بالنقد السياسى والاجتماعى والثقافى. وتتناول هذه المسرحيات بالنقد اللاذع كلًا من المبدع والمتلقى سواء بسواء. وفى بعض المسرحيات مثل "النساء فى أعياد الثيسموفوريا" و "السحب" و "الضفادع" يحتل النقد الأدبى مركز الصدارة ومحور الاهتمام، وتوجه سهام النقد إلى الشاعر التراجيدى أجاثون والفيلسوف سقراط وعملاقى فن التراجيديا أيسخولوس ويوريبيديس. ففى هذه المسرحيات يمارس المبدع الخلاق أريستوفانيس دور الناقد الأدبى على نحو سافر ودون أية مواربة، بل ويتجه بالنقد إلى أسماء بعينها وشخصيات يعرفهم الجمهور الأثينى حق المعرفة، حيث شاهد جيدًا أعمالهم وعاشرهم وتعامل معهم، بل كانوا يجلسون أثناء العرض المسرحى بين المتفرجين ليشاهدوا أنفسهم بين شخصيات العرض.

ومن النقاط الجديدة فى هذا المجلد أنه يثبت بما لا يدع مجالًا للشك أن بذور الأدب المقارن غرست أصلًا فى نصوص الأدب الإغريقى والرومانى؛ ذلك أن "الآخر" كان يشغل المفكرين الإغريق على الدوام؛ إذ يكثر الحديث فى "الإلياذة"[٤] و "الأوديسية" على سبيل المثال عن المصريين والفينيقيين وآخرين غيرهم. ونظرة واحدة لعناوين التراجيديا الإغريقية والشذرات المتبقية من المسرحيات المفقودة ستكشف لنا أن مصر وفينيقيا وبلاد فارس وغيرها، قد أخذت نصيبًا وافرًا من اهتمام شعراء التراجيديا وانتباه جمهورهم[٥]. وظل الآخر يشغل العقل الإغريقى وتجلى ذلك بوضوح عند أفلاطون وأرسطو وبلوتارخوس وغيرهم. ثم انتقل الأمر إلى الأدب اللاتينى. وزاد عليه أن الرومان اتخذوا من أدب الآخر – أى الأدب الإغريقى – نقطة الانطلاق، ومن ثم كثرت المقارنات بين الكتابات الإغريقية واللاتينية. ويمكن أن نقول بصفة عامة إن الأدب اللاتينى لا يدرس إلا مقارنًا مع الأدب الإغريقى.

من الجديد فى هذا الكتاب أيضًا التركيز على مسألة حضور المتلقى فى العملية الإبداعية حضورًا فعالًا ومؤثرًا. ومع وجود إشارات كثيرة فى الأدب الإغريقى واللاتينى منذ البداية توحى باهتمام المؤلف المبدع بسامعيه أو مشاهديه؛ فإننا نختار الفقرة التالية من شذرة لثيوفراستوس (على الأرجح من مؤلفه "المفردات"، Demetrius 226) ، وجاء فيها:

"ينبغى ألا تقرر كل شىء بدقة مدروسة ومطولًا، أترك بعض الأشياء لسامعك ليتدخل ويعمل هو نفسه لنفسه. فعندما يدرك ما حذفت، فسيكون أكثر من مجرد مستمع، بل سيصبح شاهدًا لصالحك، شاهدًا صديقًا لك؛ لأنه يحسب نفسه أكثر ذكاءً، ولقد أعطيته الفرصة لكى يمارس ذكاءه. أما أن تقول كل شىء فمعناه أنك دمغت سامعك بالغباء، كما لو

---

(٤) انظر: عنوان "من هو الآخر فى "الإلياذة" ؟ ص ٢٣–٢٨ من مقدمة: أحمد عتمان "للإلياذة" المشروع القومى للترجمة، عدد ٧٥٠ (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤).

(٥) Ahmed Etman, "*Foreigners in Greek Tragedy*". Proceedings of the 12th. Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA) Munich 1988, Published 1990, Vol. 2, pp. 546-552.

كنت تتحدث إلى أبله".

ويبدو جليًا تبادل التأثير والتأثر بين الدراسات الكلاسيكية والاتجاهات الحديثة فى النقد الأدبى، ونعنى فى هذا السياق نظريات الاستقبال أو التلقى. فمن الملاحظ أن الدراسات الكلاسيكية تمر الآن بمرحلة تحول كبير بسبب عدة عوامل متشابكة ومتضافرة، منها وفى مقدمتها جميعًا التطور الهائل فى تكنولوجيا المعلومات، التى جعلت النصوص الإغريقية واللاتينية وكل ما يرتبط بها من دراسات فى متناول الجميع فى الشرق والغرب، وفى الشمال والجنوب. فهذه العولمة المعرفية أفادت منها الدراسات الكلاسيكية بما يفوق أى فرع آخر من فروع المعرفة البشرية. ونحن نرجع ذلك إلى التقدم الهائل الذى كانت هذه الدراسات قد حققته حتى قبل تفجر الثورة فى تكنولوجيا المعلومات؛ بحيث إنها كانت مهيأة لتوظيف هذه التطورات التكنولوجية الحديثة. ذلك أن تحقيق النصوص ونشرها وشرحها، وكذا جمع القواميس والمعاجم والموسوعات، وتأسيس الدوريات العلمية المتخصصة، وخلق الكوادر المدربة وما إلى ذلك قد استمر من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين؛ فجاءت تكنولوجيا المعلومات لتحصد كل تلك الجهود، وتقفز بها إلى آفاق لم تكن متخيلة من قبل. وأضرب لذلك مثلًا بسيطًا جدًا ولكنه دال؛ إذ تناول عالم البرديات فى جامعة ميلانو نتفة بردية متفحمة على طرف إصبعه؛ لأنه لا يمكن الإمساك بها لصغرها، فوضعها فى قلب آلة تصوير ضخمة تعمل بالليزر فظهرت لى على الشاشة هذه النتفة البردية المحروقة المكتشفة فى أم البرجات بالفيوم وهى تحمل مقطعًا يونانيًا من ثلاثة حروف.

أما العامل الآخر المؤثر فى الدراسات الكلاسيكية – من بين عوامل كثيرة – فهو التأثير المباشر لنظريات النقد الأدبى الحديث على هذه الدراسات من التفسير النفسى والأدب المقارن إلى البنيوية والتفكيكية ونظريات الاستقبال وغيرها. ومن ثم فلم يعد من المقبول أن يقبع عالم الكلاسيكيات فى عقر داره عاكفًا على النصوص الإغريقية واللاتينية، وفى معزل عن مجريات الأمور والتطورات العصرية فى الدرس الأدبى؛ فهو لن يفهم أية دراسة كلاسيكية منشورة حديثًا فى إحدى الدوريات المتخصصة على سبيل المثال، والكتاب الذى بين أيدينا أكبر دليل على ذلك، بل هذا ما لاحظته بالفعل فى بعض "البحوث المرجعية" التى

تقدم بها الراغبون فى الترقية إلى "الأستاذية" بالجامعات المصرية فى السنوات القليلة الماضية؛ فبعضهم لم يفهم الأرقام والإحصائيات والمصطلحات النقدية التى ملأت المقالات فى مجال الدراسات الكلاسيكية المنشورة منذ أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى والعشرين. وبالقطع كانت هذه وسيلة ناجعة لدفع الكلاسيكيين عندنا إلى ولوج ساحة النقد الأدبى الحديث التى تعجُّ بمختلف الاتجاهات والتيارات.

يقوم المجلد الذى بين أيدينا بتفكيك نظرية أرسطو الفلسفية فى الشعر بادئًا بالمشكلات المحيطة بهذا الكتاب "فن الشعر" وغموضه وعدم تناسقه أحيانًا وعلاقته بالتراجيديات الإغريقية لأيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، بالنسبة لأرسطو ينتقد الكتاب إفراط أرسطو فى التركيز على وحدة الحدث الدرامى العضوية وتفضيله تبعًا لذلك للتراجيديا على الملحمة.

سبق لكاتب هذه السطور أن قدَّم عدة محاولات فى هذا الصدد منذ أن نشرنا مقالًا فى مجلة فصول ١٩٨١ بعنوان "قناع البريختية"، ثم تطور إلى كتاب بعنوان:

- قناع البريختية والشيوعية، دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهنى البريختى والتطهير الأرسطى، بريخت بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى. أيجيبتوس. القاهرة ١٩٩٢.

ثم توالت بعض الدراسات والمحاضرات، كان أحدثها فى جامعة خنت(٦) ببلجيكا. وخلاصة ما نذهب إليه أنه لا يصح أن نطبق مبادئ أرسطو على التراجيديات الإغريقية (ولا غيرها)، بل علينا أن نفهم التراجيديا ومغزاها ووظيفتها فى ضوء مبادئ أرسطو؛ إذ لا يصح أن نطبق ما هو لاحق على ما هو سابق. ولم يشاهد أرسطو عروض مسرحيات أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس؛ لأنهم كانوا قد سبقوه إلى الآخرة قبل أن يأتى هو

(٦) Ahmed Etman, "*The Greek Concept of Tragedy in the Arab Culture, How to deal with an Islamic Oedipus?*", pp. 281-299 in F. Decreus & M. Kolk (edd.) *Rereading Classics in East and West Post-Colonial Perspectives on the Tragic*. Documenta Jaargang XXII (2004) No. 4.

إلى الدنيا بفترة طويلة. هم ينتمون إلى القرن الخامس ق.م الذهبى، وهو ابن القرن الرابع ق.م، وشتان بين العالمين من حيث السياسة والثقافة ورؤية الحياة.

وفى الترجمات والملخصات والشروح العربية القديمة لكتاب "فن الشعر" فهم العرب كل شىء يتعلق بالشعر وطبيعته ووظيفته، بل أضافوا الكثير من عندياتهم بفضل خبرتهم الطويلة وتراثهم العريق فى الشعر. أما فيما يتعلق بالدراما من تراجيديا وكوميديا، ومن حيث المصطلح النقدى الخاص بهما فلم يستوعبه العرب لانعدام التجربة المسرحية فى تراثهم، كما لم يترجموا المسرح الإغريقى. ونرجو ألا يستفز ذلك أحدًا من حماة أو حراس التراث العربى؛ لأننا نقول كذلك إن الأوروبيين فى عصر النهضة – وبعد انقطاع طويل المدى عن الدراما والتراث الإغريقى الرومانى – قد أساءوا فهم أرسطو فاستعبدهم قانون الوحدات الثلاث: المكان، والزمان، والحدث. كما فهموا فكرة "التطهير" الناجم عن الخوف والشفقة فأغرقوا مسرحياتهم فى العنف والدم، ولم يصلوا إلى فهم صحيح لأرسطو إلا بعد مرور قرنين على بدايات النهضة أى فى القرن السابع عشر(٧)، بل ما زال شائعًا فى الكتابات الغربية والعربية الحديث عن "البطل التراجيدى الأرسطى"، مع العلم بأن هذا المصطلح "البطل التراجيدى" لم يرد قط فى كتاب "فن الشعر"؛ حيث يجرى الحديث دومًا عن الشخصية التراجيدية ethos. وتبلغ الأخطاء الشائعة مداها بتناول "فن الشعر" لأرسطو على أنه "نظرية الدراما الإغريقية"، مع أن "الدراما الإغريقية" و "الدراما الأرسطية" لا يمكن أن يكونا مترادفين.

وفيما يتصل بأرسطو كذلك فى هذا المجلد فلعل أهم ما يستدعى الانتباه ويستثير همم الدارسين هو ما يطرح حول "نظرية أرسطو فى الكوميديا"؛ فمما هو شائع أن الجزء الثانى من دراسة أرسطو "فن الشعر" قد فقد، وهو الذى كان يتناول بالتفصيل تحليل فن الكوميديا من حيث جذوره وتطوره ووسائله ووظيفته فى المجتمع. ومما لاشك فيه أن فهمنا

(٧) أحمد عتمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين. (القاهرة ١٩٩٩)، فى أماكن متفرقة.

لمسرحيات أريستوفانيس ومناندروس وغيرهما ممن أسهموا فى الكوميديا القديمة أو الوسطى أو الحديثة كان سيزداد عمقًا، وربما تغير تمامًا لو أن هذا الجزء المفقود من "فن الشعر" قد وصلنا، لكن الباحثين الجادين لا يتقاعسون أمام الصعوبات، وهم على استعداد دومًا لخوض غمار التحديات، وهذا بالضبط ما يحدث فى هذا الجزء من المجلد الذى بين أيدينا، حيث يحاول ستيفن هاليول من جامعة برمنجهام البريطانية فك طلاسم هذا اللغز الأرسطى مستندًا إلى بعض الإشارات الواردة فى كتاب "فن الشعر" نفسه للكوميديا. ويستند كذلك إلى ما وصلنا عن محاورة منسوبة لأرسطو بعنوان "عن الشعراء"، بل ويلجأ لفحص مخطوط بيزنطى يحمل اسم Tractatus Coisilinianus، الذى يقال إنه يحمل بقايا، أو ربما موجز هذا الجزء المفقود من "فن الشعر".

وبالطبع ليست هذه هى المحاولة الأولى فى هذا الموضوع؛ فهناك دارسون حاولوا من قبل الوصول إلى أصول الكوميديا وسمات الشخصية الكوميدية فى مقابل أصول التراجيديا وسمات الشخصية التراجيدية، ولكن كاتب هذه السطور يرى أن المحاولة التى بين أيدينا هى الأحدث والأعمق والأقرب إلى الإقناع.

ومما يلفت النظر أن الجزء الخاص بأرسطو فى المجلد الذى بين أيدينا لا يشير – ولو بكلمة واحدة – للجهود العربية القديمة فى ترجمة أرسطو وشرحه وتفسيره والرد عليه، ونقله بعد ذلك إلى أوروبا فى ترجمات لاتينية؛ حيث سيطرت على مفكريها فى عصر النهضة ترجمات تلخيص ابن رشد "لفن الشعر" من القرن الثانى عشر حتى القرن الخامس عشر. وظل ابن رشد مسيطرًا طيلة هذه المدة، فلم تظهر الطبعة الإغريقية الأولى إلا عام ١٥٠٨. ونأمل أن يتضمن المجلد الثانى الخاص بالعصور الوسطى من موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى – والذى لم ينشر بعد – تناولًا مستفيضًا للنقد العربى القديم أو على الأقل التراث الأرسطى العربى.

وليس لدينا الكثير من الأمل أن تحفل موسوعة كمبريدج ولا غيرها فى الغرب بالجهود العربية الحديثة والمعاصرة فى مجال النقد الكلاسيكى؛ فهى فى مجملها جهود جادة ورائدة، لكنها متواضعة يكاد هدفها وتأثيرها ينحصران فى مرحلة التعريف، ونعنى بصفة

خاصة جهود محمد سليم سالم ومحمد صقر خفاجة[٨] ولويس عوض[٩] وشكرى عياد وعبدالرحمن بدوى وإبراهيم حمادة[١٠] وإحسان عباس وغيرهم. ونعلق كل آمالنا العريضة على الدراسات الكلاسيكية الجادة فى الجامعات المصرية لعلها تتمخض عن جيل جديد من الدارسين فى مجال النقد الأدبى الكلاسيكى، ونحلم بأن تتواصل جهودهم حتى تسهم إسهامًا فعالًا فى مسار هذا الدرس العالمى بطبعه. وهذا بالقطع ما سيؤصل المفاهيم النقدية ويصحح ما هو شائع من أخطاء، وهذه الآمال التى تراودنا تبرر سر انشغالنا بترجمة هذا المجلد الذى بين أيدينا.

صدرت النسخة الإنجليزية من هذا المجلد عام ١٩٨٩، وأظن أنه بحاجة إلى تجديد وتحديث؛ فمنذ ذلك التاريخ وحتى عام ٢٠٠٥ ظهرت وبلغات الدنيا عشرات الدراسات المتخصصة فى هذه الموضوع أو ذاك مما يتناوله هذا المجلد، الذى يغطى التراث النقدى الإغريقى واللاتينى من هوميروس حتى العصر المسيحى، أى ما يزيد على اثنى عشر قرنًا. وحاولنا فى الترجمة أن نسد بعض الثغرات بالحواشى الإضافية والتعليقات، التى مع ذلك رأينا أن نقتصد فيها، حتى لا نثقل على كاهل القارئ العربى أو نشغله عن متابعة القضايا الأساسية فى المتن وما أكثرها. ويتوقع كاتب هذه السطور صدور طبعة جديدة

---

(٨) انظر: د. محمد صقر خفاجة، تراث اليونان فى النقد الأدبى من محاورات أفلاطون – ١ – "إيون" أو "عن الإلياذة". دكتور محمد صقر خفاجة – د. سهير القلماوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦.

المؤلف نفسه، النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة العربية ١٩٦٢. وعن جهود محمد صقر خفاجة عمومًا انظر مجلة أوراق كلاسيكية، العدد الثالث. (عدد تذكارى بمناسبة مرور ثلاثين عامًا على وفاته وحرره أحمد عتمان). جامعة القاهرة ١٩٩٤.

أما جهود د. سليم سالم فقد تناولها العدد الرابع من مجلة "أوراق كلاسيكية"، ١٩٩٥.

(٩) قدم لويس عوض للمكتبة العربية: نصوص النقد الأدبى "اليونان"، الجزء الأول، دار المعارف ١٩٦٥.

المؤلف نفسه، "فن الشعر"، تأليف: هوراس (هوراتيوس)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

(١٠) قدم شكرى عياد وعبد الرحمن بدوى وإبراهيم حمادة ثلاث ترجمات "لفن الشعر" لأرسطو، ونرى أن ترجمة شكرى عياد هى الأقرب إلى النص الإغريقى (مع اعتقادنا بأن هذا الكتاب لايزال بحاجة لترجمة أكثر دقة) وهى كما يلى: كتاب أرسطوطاليس فى الشعر نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية: شكرى محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

للنسخة الإنجليزية فيما لا يزيد عن عقد من الزمان، ونرجو أن تواكبه الترجمة العربية عندئذ.

أما مجموعة الأساتذة المشاركين فى النسخة الإنجليزية فهم صفوة المختصين فى الدراسات الإغريقية واللاتينية. وبعضهم نعرفهم جيدًا من خلال درسنا المتواصل فى المجال؛ فكم قرأنا لهم وأفدنا منهم من قبل، بل والتقينا ببعضهم شخصيًا وهم كما يلى:

١. ج.أ. كينيدى George A. Kennedy من جامعة نورث كارولينا المحرر العام للنسخة الإنجليزية، وأسهم بكتابة التصدير والفصل الثانى والخامس والسادس (ماعدا القسم ٨) والحادى عشر.

٢. جريجورى ناجى Gregory Nagy من جامعة هارڤارد، وأسهم بالفصل الأول وهو الأطول والأعقد.

٣. ج.ر.ف. فيرّارى G.R.F. Ferrari من جامعة كاليفورنيا، وأسهم بالفصل الثالث.

٤. ستيفن هاليول Stephen Halliwell من جامعة برمنجهام، وأسهم بالفصل الرابع.

٥. دورين س. إنيس Doreen C. Innes من جامعة أكسفورد، وأسهمت بالقسم ٨ من الفصل السادس وبالفصل الثامن.

٦. إلين فانثام Elaine Fantham من جامعة بريستون، وأسهمت بالفصل السابع والتاسع.

٧. دونالد أ. راسيل Donald A. Russell من جامعة أكسفورد، وأسهم بالفصل العاشر.

بيد أن ما أسلفنا عن مدى أهمية هذا الكتاب واحترامنا للأساتذة الكبار المساهمين فيه لا يقفان حائلًا دون إبداء بعض الملاحظات. والملاحظة الأولى تظهر بادية للعين من النظرة الأولى للمجلد الأصلى ودون عناء، ونعنى اللغة؛ فهم يستخدمون لغة عتيقة خاصة بهم، بل وينحتون بعض المفردات ويركبون أخرى من جزئيات متفرقة ذات أصول إغريقية لاتينية فى الأغلب. أما تركيب الجملة فهو أعقد من أن يدرك معناها من القراءة الأولى.

وهى جملة طويلة قد تتمدد لتصبح فقرة بأكملها، ولها فروع وجمل قصيرة تابعة ومتراصة، أو بين الأقواس وما إلى ذلك. إنها جملة تكاد تشبه – لا جملة شيشرون الطويلة المدورة – بل جملة تاكيتوس المؤرخ الإمبراطورى الرومانى الذى سبق لكاتب هذه السطور أن أطلق عليها "الجملة المغصنة". والفرق بين جملة تاكيتوس وجملة كمبريدج أن الأولى تضع معظم الإيحاءات – المفعمة بالدهاء والمكر والتهكم المبطن أحيانًا – فى الجمل الصغيرة الفرعية. أما جملة كمبريدج فهى تثقل الجمل القصيرة الفرعية بمزيد من المعلومات المختزلة. وإذا كان القارئ يخرج من جملة تاكيتوس بإيحاءات حول الأباطرة والأحوال السياسية التى لا يريد المؤرخ أن يكشف النقاب عنها تمامًا، فإن قارئ جملة كمبريدج يخرج – إذا استطاع – بمخزون هائل من المعلومات حول التراث الإغريقى واللاتينى، أو ربما يضطر إلى الرجوع إلى مختلف القواميس والمعاجم. هذا بالنسبة للقارئ الإنجليزى للنسخة الأصلية، أما القارئ العربى الذى نتوجه إليه بهذه الترجمة فحدِّث ولا حرج.

والسؤال الذى يتبادر إلى الأذهان الآن هو من يخاطب هؤلاء المشاركون فى النسخة الإنجليزية ؟ والإجابة لا يمكن إلا أن تكون كما يلى: إنهم يخاطبون المختصين، لا عامة المثقفين. ومن المقطوع به أنه مجلد لا يخاطب عامة الناس أو القارئ البسيط. ومن المؤكد أن عدة قرون من الدراسات الكلاسيكية، أى منذ القرن السادس عشر، تقبع وراء هذا المجلد ولغته بل وجمهوره. فحتى عامة المثقفين الأوروبيين على دراية ما بالتراث الإغريقى والرومانى، وقرأ الكثيرون منهم فى هذا الجانب أو ذاك، وترددت على أسماعهم بعض الأسماء والأعمال من هذا التراث. إنه تراث ليس غريبًا على الغربيين المعاصرين بصفة عامة. ولقد سألت بعض أساتذة الجامعات البريطانية عن "لغة كمبريدج"، وعلمت منهم أنه تقليد يحرصون عليه، وإن أثار بعض التحفظ عليه من جانب الحداثيين المجددين. على أية حال فلقد سبق لى التعامل مع بعض مؤلفات كمبريدج المهمة، ولم أجد مثل هذا التعقيد اللغوى المتعمد. وعلى سبيل المثال يمكن لأى باحث مبتدئ من غير أبناء اللغة الإنجليزية أن يقرأ بسهولة

The Cambridge History of Classical Literature:

Vol. I *Greek Literature*. Edd. P.E. Easterling & B.M.W. Knox. Cambridge 1985 reprint 1987.

Vol. II *Latin Literature*. Edd. E.J. Kenney & W.V. Clausen. Cambridge 1982.

وعلاوة على ما أسلفنا فقد لاحظنا بعض التفاوت فى المنهج العلمى فيما بين مقالات المجلد. وهذا أمر لا تخطئه العين من نظرة واحدة فاحصة للحواشى، وكذا بعض الأخطاء المطبعية، وكذا طريقة الاستشهادات، والإشارات المرجعية فى المتن والحواشى.

وفى حين يقدم بعض مقالات هذا المجلد الجديد من أحدث التطورات فى النقد الأدبى المعاصر (وهذا واضح تمامًا فى الفصل الأول الذى أسهم به جريجورى ناجى، وهو من أبرز المختصين المعاصرين فى الدراسات اليونانية)، وعندئذ نجد اللغة مثقلة بثمار المصطلح النقدى الحداثى، ويقارن المجلد بين تحفظات أفلاطون على الشعر فى مدينته الفاضلة ومحاولات فرض الرقابة الصارمة على مشاهد العنف والجنس فى التليفزيون وهى التى تؤثر تأثيرًا ضارًا – كما يقال – على الجمهور. نجد البعض الآخر من مقالات المجلد يفتقد هذا الجديد إلى حد كبير، فلم يتخلص بعد تمامًا من ربقة البحث الكلاسيكى التقليدى. وعن نفسى لم أتبين الجديد فى هذا المجلد عن شعراء التراجيديا والكوميديا ولاسيما أريستوفانيس وسينيكا الفيلسوف، وكذا المؤرخين الإغريق والرومان. وربما يعود السبب إلى أن هذه الموضوعات قد قتلت بحثًا. وما زالت المطابع وتكنولوجيا المعلومات تفيض علينا يوميًا وبمختلف اللغات بالمزيد من الدراسات.

بيد أن أهم ما يميز هذا المجلد هو شمولية المعالجة، بمعنى أنه يستعرض كل صغيرة وكبيرة فى التراث الإغريقى الرومانى بحثًا وتنقيبًا عن أية بادرة، أو شاردة ولو عابرة، تكشف النقاب عن رؤية نقدية مباشرة أو غير مباشرة. كانت النظرة التقليدية تحصر النقد الأدبى الكلاسيكى فى كتابات أفلاطون وأرسطو عند الإغريق وهوراتيوس عند الرومان. ونصوصهم بالفعل هى أهم النصوص النقدية الباقية. بيد أنه بتطور مفهوم النقد، وبتقدم الدراسات الكلاسيكية صار النقد يشمل تقريبًا كل الأدباء الإغريق والرومان مع تفاوت فى درجة الأهمية؛ إذ كيف يهمل أى دارس للنقد جهود علماء مدرسة الإسكندرية

وفقهائها ؟ كيف تغيب عن كتب النقد أسماء مثل أريستوفانيس البيزنطى وزينودوتوس وأريستارخوس، ولهم الفضل الأول فى تحقيق وتنقيح هوميروس والوصول إلى ما يمكن أن نسميه "الطبعة السكندرية" لملحمتى "الإلياذة" و "الأوديسية" ؟ أما فى الأدب الرومانى نجد شيشرون وفارو وسينيكا الفيلسوف وغيرهم أصحاب جهود تنظيرية فى مفهوم الأدب واللغة لا يمكن إغفالها.

فنظرية الأدب عند الإغريق والرومان لا تقتصر على الأسماء اللامعة فقط، بل يحتاج استيعابها إلى العودة لكل أعمال الأدب الإغريقى واللاتينى.

وهنا نضع أيدينا على أهم الصعوبات التى تبرز فى وجه من يتصدى لترجمة هذا المجلد إلى اللغة العربية. فالنسخة الإنجليزية إفراز ثقافة تغذت على التراث الكلاسيكى منذ عدة قرون، وتفترض فى القارئ فهم الكثير من الموضوعات والمصطلحات والأسماء والأساطير الكلاسيكية المشهورة عندهم، ولا تحتاج إلى شرح فى أغلب الأحوال. أما أشهر الأسماء مثل هوميروس وسوفوكليس وسينيكا فما زالت تحتاج إلى شرح وتوضيح وتبسيط بالنسبة للقارئ العربى، وهذه المعضلة المتمثلة فى الفجوة الثقافية بين مجتمع النسخة الإنجليزية ومجتمع الترجمة العربية تحاول الترجمة التى نقدم لها أن تحلها بشق الأنفس.

ومع ذلك فقد كان يخالجنا شعور بالارتياح بين الحين والآخر، ونحن نراجع النص الإنجليزى وترجمته العربية، وذلك لعدة أسباب أهمها أن هذا المجلد جاء كاتب هذه السطور فى الوقت الملائم، وحيث قد انتهى بالكاد من وضع خريطة تفصيلية للأدب الإغريقى واللاتينى، وشعرنا أن الكثير مما يثيره هذا المجلد على أنه من أحدث التيارات فى الدراسات الكلاسيكية لا يغيب عن المشروع الذى بدأنا فى نشره بالعربية. ولنضرب مثلًا بالأصل الشفوى للأدب الإغريقى، وفكرة الأصالة فى الأدب اللاتينى، ودور الجمهور المتلقى فى الإبداع الأدبى والعصر الذهبى للدرس الأدبى فى الإسكندرية وغير ذلك من موضوعات الأدب الكلاسيكى؛ فهذه كلها موضوعات تعرضنا لها بالدرس من قبل فيما نشرناه. ولعله من صميم واجبنا أن نوصى القارئ بالعودة إلى الكتب التالية (لكاتب هذه السطور) فى وقت الضرورة:–

- الأدب الاغريقى تراثًا إنسانيًا وعالميا، الطبعة الثالثة – مزيدة ومنقحة ومذيلة بمعجم كشاف، القاهرة ٢٠٠١.
- الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى، الطبعة الثانية. دار المعارف ١٩٩٥.
- الأدب اللاتينى ودوره الحضارى. العصر الفضى. إيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠.

ولقد رأينا أنه من الضرورى أن نحيل القارئ منذ البداية إلى هذه الكتب؛ لأن الترجمة العربية التى بين أيدينا لا تتسع لشرح كل شىء فى الأدب الإغريقى واللاتينى، مع أنه أمر ضرورى لفهم الرؤى النقدية المطروحة من أول المجلد إلى آخره.

وفى الفصل الأخير من المجلد الذى بين أيدينا يطرق جورج كينيدى، وهو المحرر العام للنسخة الإنجليزية، واحدًا من أخطر الموضوعات أى النقد الأدبى فى الكتابات المسيحية الأولى. وهى نقطة شائقة وشائكة؛ حيث إن الأدب الإغريقى واللاتينى قد حرم تداولهما بعد أن تم الاعتراف بالمسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية باعتبارهما أدبين وثنيين يعجان بالخرافات، ولكن القديس جيروم والقديس أوغسطين وغيرهما من رجال الدين المسيحى الأوائل المثقفين ثقافة كلاسيكية دأبوا على الرد على هوميروس وأفلاطون وشيشرون وغيرهم. وهنا تزيت الأساطير الإغريقية الوثنية بزى الاستعارة المجازية، وبذا امتزجت الثقافة الكلاسيكية بالمسيحية امتزاجًا لا يمكن معه الفصل بينهما. وكانت هذه هى الخطوة الجبارة الأولى التى من خلالها عبر التراث الكلاسيكى الوثنى إلى دنيانا المعاصرة؛ فبعد فترة الركود فى العصور الوسطى عاد أهل عصر النهضة لينفضوا التراب عن التراث الكلاسيكى فأعادوا قراءته وتفسيره ونهلوا منه الكثير.

إننا نحاول بتقديم هذا المجلد للقراء العرب أن ندخل بهم إلى الأحدث والأعمق والأشد اختصاصًا فى مجال النقد الكلاسيكى، وذلك فى مطلع القرن الحادى والعشرين، وبعد أن مهدت لنا جهود القرن العشرين – من طه حسين إلى تلاميذه وأحفاده – الطريق، فأعدت جمهور المتلقين لاستقبال مثل هذا المجلد الذى لا يمكن لنا أن نتصور ظهور مثله فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين على سبيل المثال.

والمشكلات التى واجهتنا – علاوة على ما ذكرنا – جمة وصعبة وليس أقلها مشكلة الأسماء. فالمجلد يتحدث عن المؤلفين والمؤلفات عند الإغريق بالأسماء المعتادة فى الإنجليزية مثل Helen, Homer. أما نحن وقد نجحنا فى أن نرسخ الاسم الإغريقى فى الثقافة العربية، فنقول هوميروس وهيلينى؛ لذا حرصنا على أن تكون الأسماء الإغريقية كلها على هذا النحو حفاظًا على التواصل المباشر مع التراث الإغريقى، ومع ذلك فقد استخدمنا الحروف اللاتينية فى ذكر هذه الأسماء، وذلك تسهيلًا على القارئ العربى. وطبقنا الطريقة نفسها على الأسماء اللاتينية، فلا نقول – على سبيل المثال – كما يقول المجلد الإنجليزى هوراس Horace بل نقول هوراتيوس Horatius. أما المعجم الكشاف للأعلام والمصطلحات فقد راعينا فيه أن ييسر للقارئ العربى فهم محتوى هذا المجلد مع تأصيل الكلاسيكيات فى ثقافتنا، ودون إطالة. لكننا اضطررنا للإبقاء على الأسماء الإغريقية واللاتينية كما أوردتها النسخة الإنجليزية فى الإشارات المرجعية الخاصة بالنصوص والشذرات التى جاءت بين أقواس فى المتن نفسه، ورأينا أن ذلك هو الأكثر دقة وانضباطًا؛ لأن الغالبية الغالبة من هذه النصوص والشذرات لا وجود لها فى ترجمة عربية، ومن ثم فهى تخاطب المتخصصين الذين هم على علم بالطبعات التى نشرت هذه النصوص والشذرات.

إنه مجلد قمة فى التعمق الأكاديمى، هو إفراز مئات من السنين فى الدرس الكلاسيكى، مع تفاعل تام وانغماس مقصود فى أحدث التطورات الأدبية والنقدية المعاصرة. وهو يخاطب قارئًا هضم الثقافة الكلاسيكية ويعيش التجارب العصرية؛ فكيف ننقل كل ذلك إلى القارئ العربى حديث العهد نسبيًا بالثقافة الكلاسيكية، ولم يتشبع بعد بكل مجريات العصر رغم محاولاته الحثيثة؟

وإذا استطاعت هذه الترجمة أن تحفز المختصين لبذل المزيد من الجهد نحو ترجمة نصوص النقد الإغلايقية واللاتينية فى سبيل تعميق الثقافة الكلاسيكية، وإذا استطاعت هذه الترجمة أن تمد يد العون للنقاد العرب فى سبيل أن يؤصلوا رؤاهم النقدية، فإننا نكون قد حققنا ما نصبو إليه.

والله ولى التوفيق

أحمد عتمان
القاهرة ١٥ فبراير ٢٠٠٥

تصدير النسخة الإنجليزية

تأليف: ج. أ. كينيدى
ترجمة: أحمد عتمان

ولكن أين هذا الإنسان الذى يمكن أن يهبنا النصح،
ما زال يسره التعليم، دون أن يتكبر على التعلم ؟
غير متحيز، لا يؤثر فى أحكامه أى شيء، لا جميل ولا ضغينة
لا تستغرقه الكآبة، ولا الاستقامة العمياء،
مع أنه تعلم جيدًا، وتربى جيدًا على أن يكون مخلصًا،
فهو جسور فى تواضعه، قاسٍ فى إنسانيته،
يستطيع فى حرية أن يُظهر للصديق أخطاءه،
وبسرور يمدح فضائل عدوه.
وُهِب ذوقًا منضبطًا، ولكنه ليس ضيق الحدود،
ذو معرفة بالكتب والبشرية،
كريم فى الحوار، روح تنزهت عن الاستعلاء،
يطيب له أن يكيل المدح، والحق فى جانبه دومًا.
ذات مرة كان النقاد هكذا
وهكذا القلة المباركة
كما عرفتهم أثينا وروما فى عصور أفضل.

(ألكسندر بوب "مقال فى النقد" ٦٣١-٦٤٤)

النقد بوصفه رد فعل المستمعين الغريزى على الأداء الشعرى قديم قدم الأغنية نفسها. بدأت النظرية الأدبية فى الظهور ببلاد الإغريق القديمة (الأرخية(*)) فى الإشارة إلى الذات لدى المنشدين الشفاهيين والشعراء الكتابيين الأوائل وباعتباره جزءًا من عملية تقعيد

(*) الأرخية = archaic : وهى الفترة التى مرت بها الحضارة الإغريقية، وتسبق الفترة الكلاسيكية التى تبدأ من أواخر القرن السابع وأوائل القرن السادس ق.م تقريبًا.

مفاهيم الأفكار المميزة لمولد الفلسفة الإغريقية. وبدأ إحساس بالتاريخ الأدبى فى التطور بملاحظة التغيير فى وظائف الشعر فى الدويلات المدن الإغريقية، وكذا التحقق من أن نظم الملاحم البطولية أصبح رويدًا رويدًا شيئًا من الماضى، والإدراك كذلك أنه حتى التراجيديا لاحقًا قد تخطت إلى ما وراء ذروتها. هذا الوعى التاريخى بالتغير الأدبى تظهره "ضفادع" أريستوفانيس فى القرن الخامس ق.م ومحاورات أفلاطون فى القرن الرابع ق.م.

ويصل أرسطو فى "فن الشعر" إلى حد صياغة نظرية فى أصول التراجيديا والكوميديا. وفى العصور اللاحقة كان هناك شىء من الوعى بأن النقد الأدبى أيضًا كان له تاريخ. على سبيل المثال نظر هوراتيوس فى القرن الأول ق.م إلى الخلف، أى إلى أسلافه بمن فيهم أريستوفانيس وأرسطو. ولكننا فقط فى الدراسات النحوية والخطابة نجد تغطية نقدية منظمة لها طابع تاريخى. فعلى سبيل المثال نذكر الفصول الاستهلالية لكل كتاب من كتب مؤلف كوينتيليانوس "تعليم الخطابة". أما مؤلف سويتونيوس "سير علماء النحو" فيعد أول عمل مكرس مباشرة لما يمكن تسميته تاريخ النقد الأدبى.

ولقد فكر نقاد عصر النهضة فى إيطاليا فى النقد الأدبى على أسس تاريخية، وزاد من حدة هذا الاتجاه إعادة اكتشاف النصوص الإغريقية وإيقاظ النقاش من جديد بين الأفلاطونيين والأرسطيين. ويبدو أنه لم تحدث أية مقاربة منظمة لتاريخ النقد، ولكن الأرض مهدت بتزايد المعرفة بالنصوص الكبرى فى النقد إبان القرن السادس عشر. ويمكن القول بأنه بدأت مرحلة جديدة عندما نشر بوب "مقال فى النقد" عام ١٧١١؛ حيث رسم المؤلف معالم شخصية كل من أرسطو وهوراتيوس وديونيسيوس وبترونيوس وكوينتيليانوس ولونجينوس على نحو مشرف وبترتيب زمنى. وتلا ذلك كما يقول بوب عصر من الخزعبلات والكآبة حتى ظهور إرازموس(*). يروى بوزويل[1] **Boswell** أن دكتور جونسون **Dr. Johnson** عرض ذات مرة مشروع "تاريخ النقد، وهو يتصل بالحكم على

(*) عن دور هذا العالم الهولندى فى النهضة الأوروبية وإحياء التراث الكلاسيكى انظر: أحمد عتمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ١٣٩-١٤٩.

(١) *Life of Samuel Johnson (Oxford 1934-50), p. 381.*

المؤلفين" "A History of Criticism, as it Relates to Judging Authors" ، ولكنه لم يكتمل قط، ربما كان أول عمل علمى فى الموضوع هو كتاب تيرى:

A.F. Théry, *L'histoire des opinions littéraires chez les anciens et chez les moderns*

"تاريخ الآراء الأدبية عند القدامى والمحدثين"

وظهرت أول طبعة له حوالى عام ١٨٤٤، وظهرت الطبعة الثانية ١٨٤٨. ولأول مرة – كما هو واضح – نال النقد الكلاسيكى معالجة منظمة قام بها إميل إجر: **Emile Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs. 1849*** "مقال فى تاريخ النقد عند الإغريق"، وتوالت دراسات أخرى مع نمو الدراسات الأدبية (فيلولوجيا) فى القرن التاسع عشر. انتهت بالعمل التالى:

C.M. Gayley - F.N. Scott., *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism.* 1899.

س.م. جايلى – ف.ن سكوت: مدخل إلى مناهج ومواد النقد الأدبى، ١٨٩٩، ويضم هذا الكتاب مسحًا تاريخيًا. ثم ظهر بعد ذلك الكتاب التالى:

George Saintsbury, A History of Criticism and Literary Taste in Europe. vols. 3, 1900-1904.

جورج ساينتزبيرى: "تاريخ النقد والتذوق الأدبى فى أوروبا"، ١٩٠٠-١٩٠٤. ويقع الكتاب فى ثلاثة مجلدات ومؤلفه أستاذ البلاغة والأدب الإنجليزى فى جامعة إدنبره. هذا الكتاب رشيق، وإن كان إلى حد بعيد لا يقوم على النظرية، ولقد ثبت الموضوع جزءًا من الدرس الفيلولوجى والأدبى فى القرن العشرين.

وهكذا تكون دراسة تاريخ النقد ثمرة من ثمار البحث الفيلولوجى. وبالنسبة للنقاد الكلاسيكيين الكبار كان انطلاقها المبدئى جزءًا من إحياء الكلاسيكية، وذلك لتأكيد الخلود والتأثير المستمر – ومع الكثير من سوء الفهم ولى الحقائق لهذه النصوص الكلاسيكية الكبرى ولاسيما أعمال أفلاطون وأرسطو وشيشرون وهوراتيوس وكونيتيلياتوس

ولونجينوس. وواكب هذا التأكيد – على أية حال، وبصفة منتظمة – حركة نحو التاريخية – أى الافتراض بأن النقاد القدامى يوفرون لنا، أو ينبغى أن يوفروا، الأساس الأفضل لتفسير أدب عصرهم. وقاد هذا الرأى إلى عدة مشكلات حتى إنه فى القرن العشرين تم هجرانه جزئيًا، أو على الأقل كان هناك بعض التحفظ فى تطبيقه. حقًا إن "فن الشعر" لأرسطو يوفر بعض النفاذ إلى قلب الملحمة والتراجيديا الإغريقيتين وبدونه كان سينقصنا الكثير، ولكن الاستخدام المبسط لمفاهيم "الخطأ التراجيدى" و"التطهير" يحول بيننا وبين فهم ملاحم هوميروس والتراجيديا الأتيكية فى إطارهما الصحيح؛ ذلك أن أرسطو كان يبنى نظرية فلسفية ولم يتورط فى النقد التطبيقى، ثم إنه عاش فى وقت متأخر بالنسبة للشعر الإغريقى(*).

وبالمثل فإن استخدام "فن الشعر" لهوراتيوس أساسًا لنقد أشعاره الأخرى يترك الكثير مما لا نجد له تفسيرًا. هذا مع أن "الأغانى" و "الهجائيات" لهوراتيوس يمكن أن تلقى بعض الضوء على "فن الشعر". ربما تقع القيمة الأساسية فى دراسة تاريخ النقد القديم برمته فى الموازنة بين تطوراته والتاريخ الفكرى للأقدمين. وهذا ما نراه على سبيل المثال فى الرؤى المتغيرة عن وظيفة الشعر والخطابة فى المجتمع وفى توالى ردود الأفعال على المواقف النقدية مثل ردود الأفعال على أرسطو، وردود أفعال الأفلاطونيين الجدد على أفلاطون، وردود أفعال النقاد الأوغسطيين أو الإمبراطوريين على النقد الهيللينستى. وبالنسبة للقارئ العام ستستمر قيمة النقد القديم بلاشك متمثلة فى النصوص الكبرى، ولكن دارس النقد فى العصور الوسطى وعصر النهضة سيكتشف فى النصوص الأقل شهرة بدايات المناهج التأويلية والرؤى حول الجنس الأدبى واللغة، التى ظلت مؤثرة فى العالم الغربى، والتى تشكل الجزء المستمر فى المجال المعرفى.

ونشرت كتب كثيرة جيدة عن النقد الأدبى القديم، ومن بينها تبرز دراستان تستحقان

(*) سبق أن تناولنا هذه الفكرة منذ السبعينيات فى القرن العشرين، ويمكن أن نشير هنا إلى الدراستين التاليتين:
أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٢٢٣–٣٨٨.

Ahmed Etman, "The Concept of Greek Tragedy", passim.

الذكر؛ لأنهما تكملان مهمة هذا المجلد الذى بين أيدينا وهما:

G.M.A. Grube (1965), ***The Greek and Roman Critics***

ج.م.أ. جروب: "النقاد الإغريق والرومان" (١٩٦٥).

وهى دراسة ذات منحى تاريخى، وتقدم ملخصات للأعمال النقدية الكبيرة.

D.A. Russell (1981), Criticism in Antiquity

د. أ. راسيل(*): "النقد فى العالم القديم" (١٩٨١)

وهو الأكثر موضوعاته من حيث التأسيس. وهناك كتاب آخر جدير بالذكر هو:

D.A. Russell – Michael Winterbottom, edd. (1972), Ancient Literary Criticism. The principal text in New Translations.

د.أ. راسيل – مايكل وينتربوتوم (المحرران) ١٩٧٢، "النقد الأدبى القديم. النصوص الأساسية فى ترجمات جديدة(**).

وفى محاولتنا للوصول إلى تاريخ جديد حرصنا على الاعتماد على الدراسات السابقة المنشورة منذ ظهور هذه الأعمال، وأعطينا دراسة تمهيدية مطولة وأكثر استفاضة عن مرحلة تكوين الأجناس الأدبية الإغريقية. وتوسعنا فى تمحيص نظرية اللغة، وكذا فى الفترة المتأخرة، وسعينا إلى تقديم خلفية لتاريخ النقد فى الفترات اللاحقة ليس فقط العصور الوسطى وعصر النهضة، بل تطرقنا بين الحين والآخر إلى الانشغالات النقدية فى القرن العشرين. وكان هدفنا الأصلى أن تشمل دراستنا فصلًا عن العصر البيزنطى، ولكن ثبت أن هذا لن يكون عمليًا، ومن ثم تركت الإشارة إلى هذا الموضوع للمشاركين فى المجلدات اللاحقة من هذه السلسلة فى الموسوعة.

وقد يهم القراء الذين يأتون إلى هذا المجلد بعد دراسة نظرية النقد الحديثة تبيان المدى الذى به استبق النقد الكلاسيكى ملامح التطور فى النقد الأدبى فى القرن العشرين.

(*) أسهم هذا العالم بالفصل العاشر من المجلد الذى بين أيدينا.

(**) قارن د. لويس عوض فى كتابه نصوص النقد الأدبى: اليونان، الجزء الأول، دار المعارف، ١٩٦٥.

مثل السيميوطيقا (علم العلامات أو الإشارات)، والتأويلية، والتفكيكية، والتحليل النفسى، واستجابة القارئ (أو نظرية الاستقبال).

يمكن أن توجد بعض التماثلات، ولكن يعبر عنها بمصطلحات مختلفة وفى غالب الأحيان ضمنيًا وليس صراحة، ولكن هناك ظاهرتين تثيران الدهشة بصفة خاصة: الأولى هى المدى الذى ذهب إليه النقد المبكر، على الأقل قبل "فن الشعر" لأرسطو، فى سحب التأكيد من "غرض المؤلف" أو "نيته" لصالح تفسير الشعر كما هو محتوى فقط داخل النص. هذا (النص) يعتقد أنه جاء بوحى إلهى أو، من وجهة نظر أرسطو، جاء نتيجة تجويد بناء الأسطورة mythos المنطقى والمتأصل فى طبيعته. والمصطلح الحديث مشتق فى النهاية من إيمانويل كانط Immanuel Kant. شغل النقد الإغريقى فى الفترة الكلاسيكية إذن نفسه أساسًا فى تحديد "النية المقصودة" أى المعنى المتأصل فى النص، أكثر من الانشغال بما يعطيه مؤلف إنسان.

وعلى أية حال نقل تطور الخطابة موضع التأكيد؛ إذ أعطيت الأولوية لنية المؤلف المقصودة، وكما تم إنجازها عبر الهيمنة على النص. وهذا ما شجع النقاد على أن يربطوا تفسيراتهم الخاصة، غير التاريخية على أية حال، بنية المؤلف. وانعكس هذا الانحياز الإنسانى النزعة فى نقد التراجم إبان العصر الهيللينستى، وكذا فى التفسير الاستعارى أثناء الإمبراطورية. ويرى كذلك طوال العصور القديمة كلها فى المجاز بإحلال اسم المؤلف محل النص؛ إذ نقول "قال هوميروس" بدلًا من القول "يرد فى "الإلياذة". ومع أن الإغريق الكلاسيكيين ومن أتوا بعدهم لم يكونوا على وعى حقيقى بالأصول الشفوية لشعرهم، فإن مجاز "التحدث" مفضل أكثر من مجاز "الكتابة"، وشجعت أهداف المدارس الخطابية على ذلك.

تتمثل رابطة ثانية بين النقد القديم والحديث فى الاهتمام بالإشارات والرموز، ومن ثم بما أصبح يسمى السيميوطيقا أو علم الإشارات. ونرى هذا الاهتمام عند أرسطو وعند الفلاسفة الرواقيين والشكاكين، وهو ما يمكن أن نجمع بينه وبين الاهتمام بالتفسير ومن ثم التأويل. ولهذا حضور دائم، ولو بصورة غير منظمة، فى كتابات العصر الإمبراطورى؛ حيث يطبق على الأدب والأحلام والنصوص الدينية ونصوص العبادات السرية وعلى الكينونة

برمتها. ولم تطور دراسة هذا الموضوع على نحو متكامل، ولكن مدخلًا إليه سيقدم فى الفصول الأخيرة.

مع بعض الاستثناءات هنا وهناك، اعتقدنا أن الطريقة المثلى لشرح النقاد القدامى هى أن تكون بمعطياتهم ومصطلحاتهم هم، لا أن نصوغ نحن أفكارهم بمفاهيم غريبة عليهم. على أية حال فالكتابات النقدية الحديثة متخمة بالإشارات للنقاد الكلاسيكيين، الذين تتصدر أفكارهم وتصبح نقطة الانطلاق نحو نظريات جديدة. ومن أشهر الأعمال فى هذا المجال نذكر "بلاغة للموتيفات" A Rhetoric of Motives (١٩٥٠) وأعمال أخرى لكينيث بيرك Kenneth Burke و "صيدلية أفلاطون" Platò's Pharmacy (١٩٦٨) لجاك ديريدا Jacques Derrida والأعداد ١-٣ Figures I-III (١٩٦٦-١٩٧٢) لجيرار جينيت Gérard Genette, "ونظريات الرمز" Theories of the symbol (١٩٨٢) لتزيفتان تودوروف Tzvetan Todorov, و "ربات فنون لعقل واحد" Muses of One Mind (١٩٨٣) لويزلى تريمبى Wesley Trimpi, و "الزمن والسرد" Time and Narrative (١٩٨٤) لبول ريكير Paul Ricoeur

غالبًا ما أتى المنظرون الأدبيون المحدثون للنقد القديم بدافع الاهتمام بفن الرواية، واكتشفوا مفهوم الخيال الروائى فى العصور الكلاسيكية. وبالنسبة للآخرين تستخدم المادة الكلاسيكية لفهم طبيعة اللغة.

فى مقالة كتبها العالم الهولندى ڤردينيوس W.J. Verdenius (انظر قائمة المراجع العامة) عام ١٩٨٣ قال إنه قد يكون من الأفضل والأقرب إلى الاستنارة أن نفحص النقد الإغريقى لا تاريخيًا بل فى ضوء خمسة مبادئ سماها كما يلى: الشكل، والمهارة، والسلطة، والإلهام، والتأمل. ومحصت بعض هذه المفاهيم بتبصر بالغ على مستوى مجال النقد برمته فى مؤلف روثفن: "رؤى نقدية" K.K. Ruthven, Critical Assumptions، وفى مجلد مثل هذا الذى بين أيدينا فإن مقاربة هذا الموضوع ستؤدى إلى تكرار كثير، وقد لا تكون ملائمة للقراء الذين يرغبون فى معرفة الكثير عن أعمال كبيرة بعينها. وعلى أية حال فإننا سنلمس كل المبادئ الخمسة التى حدد معالمها ڤردينيوس على نحو أو آخر فى سياقات

مختلفة تتلاءم معها، ولاسيما فى الفصل الأول؛ حيث سيجد القارئ خلفية لها وما يتصل بها من مادة مثل أصول مصطلح "ناقد" critic وظاهرة المحاكاة mimesis ورؤية الشعر باعتباره نتاجًا شفويًا لا تأليفًا مكتوبًا.

وهناك كلمة توضيحية ينبغى أن تقال عن الفصل الأول الذى يختلف على نحو له مغزى عن التقارير التقليدية بشأن الفترة المبكرة فى التواريخ السابقة. وترتيبًا على ذلك فقد يبدو هذا الفصل صعبًا على بعض القراء. لا توجد منطقة فى الدراسات الإغريقية تمر بتغيير جذرى أكثر من هذه المنطقة، وذلك نتيجة لما استحدث فى اللغويات المقارنة والأبحاث الأنثروبولوجية. ورأينا أنه سيكون ذا قيمة عالية أن نورد الطرق التى اتخذها تطور الأدب الشفوى والمكتوب فى بلاد الإغريق القديمة (الأرخية). ويمثل جزءًا من هذه العملية تقديم نقد الشعر على يد الشعراء والفلاسفة، بيد أن هناك ملامح أخرى فى التاريخ تبدو الآن مهمة فى سبيل خلق الظروف التى ظهر فيها النقد كما نعرفه الآن فى الفترة الكلاسيكية.

ومع أن موضوعات ڤردينيوس توفر لنا تصنيفًا مهمًا فى مجموعات للأفكار حول الشعر والشعراء فى بلاد الإغريق القديمة والكلاسيكية، هناك أفكار أخرى تظهر تباعًا إحداها فكرة التجسيد الحى visualisation، والذى يرتبط بالموازنة بين الأدب وسائر الفنون، وكذا بتطور الاهتمام بنظرية المعرفة منذ القرن الرابع ق.م حتى الآن. وأشهر الأقوال dicta فى ذلك كلمات سيمونيديس "الرسم شعر صامت". ومقولة هوراتيوس "الشعر مثل الرسم" (ut pictura poesis). لقد حقق الكتاب الإغريق الأوائل بالتأكيد الحيوية والواقعية، واستمر دافع واقعى قوى فى الأدب الإغريقى واللاتينى، مع تطور فكرة التفاصيل الطبيعية، وقد أخذ النقاد هذا التوجه فى الاعتبار. ومع أن أفلاطون بصفة عامة لا يثق فى "المحاكاة" وخلق الصور، فإن نظريته عن الذاكرة فى محاورة "فيليبوس" Philebos -38c) (40a تفترض أنها تطبع الكلمات على الذهن التى عندئذ بالتذكر تصور بالصور eikones. ويحث أرسطو الشاعر فى "فن الشعر" (6-22 1455a 17) أن يبنى الحبكات ليحفظ المشهد أمام عينيه. وعن طريق التجسيد المرئى الأوضح (enargestata) فقط سيكتشف ما هو ملائم (to prepon) ويتجنب التناقضات وما هو غير مقبول أو معقول.

وفى "الخطابة" (11-3) هناك مناقشة حول التعبيرات التى "تضع الأشياء أمام الأعين"، وتنجز التحقق الفعلى (energeia).

وفى مؤلف "عن الروح" De Anima (3. 427b 29ff.) هناك مناقشة لموضوع الخيال phantasia التى توفر قاعدة مفاهيمية لها فى إطار نظرية الإدراك، وأظهر الرواقيون فيما بعد اهتمامًا كبيرًا بالخيال phantasia وصحته كما سنرى فى الفصل السادس والحادى عشر من هذا المجلد. ولقد أثرت نظرياتهم فى الكُتَّاب والنقاد على حد سواء. وفى نقد الكلاسيكية الجديدة وفى النقد الحديث نجد الوضوح enargeia والتحقق الفعلى energeia من المفاهيم المفيدة؛ فالمفهوم الأول يوحى ضمنًا بإنجاز الخطاب الكلامى لسمة طبيعية أو سمة تصويرية طبيعية إلى حد بعيد. أما المفهوم الثانى فيشير إلى "تفعيل الفعالية الكافية، أو تحقيق القدرة أو إمكانية القدرة، فى الفن أو البلاغة، حياة الطبيعة الديناميكية أو الهادفة"(٢). ولقد زعم أن الكُتَّاب المحدثين "قد بادلوا فكرة الوضوح enargeia بالتحقق الفعلى energeia محددين بذلك كيف يستطيع الفن أن يكون مثل الحقيقة الواقعة"(٣).

والنقاد القدامى هم نقطة الانطلاق نحو كل من تاريخ المحاكاة واكتشاف التشابهات والاختلافات بين الفنون.

صار تدهور الفصاحة والأدب عمومًا موضوعًا آخر متكررًا فى النقد القديم. ومع أن سابقة هذه الفكرة تعود إلى إحساس عام بتدهور المجتمع عبر عنها صراحة هيسيودوس وشعراء آخرون مبكرون. وكذا إلى إدراك ساد فى القرن الرابع بأنه ليست فقط الملحمة بل أيضًا التراجيديا قد تخطت إلى ما وراء الذروة. بيد أن الفجوة بين الماضى الكلاسيكى والمجيد وحقائق الوقائع الراهنة قد تعمق الإحساس بها بحدة لأول مرة فى العصر

---

(٢) Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958), p. 12.

(٣) Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relations between Literature and Painting* (Chicago, 1982), pp. 10-11.

الهيللينستى. ودارت المناقشات حول الأسباب المحتملة للتدهور لدى كتاب العصر الأوغسطى والقرون التالية، ولاسيما فى كتابات فيلون (Philon أو Philo Iudaeus) وسينيكا الأكبر والأصغر وفيلليوس باتيركولوس وبترونيوس وكوينتيليانوس وتاكيتوس ولونجينوس وستسنح لدينا الفرصة فى الفصول الأخيرة لفحص شروحهم.

يُمارس النقد فى عالمنا الحديث أساسًا فى ثلاثة سياقات. فى المدارس والجامعات حيث يدرس الأدب، وحيث تطور أو تختبر نظرية النقد فى المستويات الأكثر تقدمًا. فى الأدب نفسه، حيث يعلق الكتاب المبدعون على عملهم نفسه أو على أعمال الآخرين. وفى الصحافة حيث يتم عرض الأعمال وهى موجهة إما لجمهور القراء أو للدارسين المتخصصين.

أما فى العالم القديم فإن هذه الوسيلة الثالثة لم توجد قط، لكن الوسيلتين الأخريين السابقتين فكانتا موجودتين. ظهرت مدارس الفلاسفة والسوفسطائيين فى الفترة الكلاسيكية، وكانت المكان الذى وضعت فيه اللبنات الأولى للأسس المفاهيمية للنقد على قاعدة نظرية. أما تعليم الأدب فى مدارس النحو والخطابة وقد بدأ فى العصر الهيللينستى قد امتد ببعض الوعى النقدى إلى كل الجمهور الذى تعلم القراءة والكتابة. ويوجد النقد من خلال ممارسة الأدب نفسه فى كل المراحل منذ أقدم العصور إلى أحدثها، منذ الإشارة إلى المنشدين فى أشعار هوميروس، إلى انتقادات أريستوفانيس، إلى الوعى بالذات فى أفكار وتأملات الشعراء الهيللينستيين والرومان، وإلى نظريات السوفسطائيين الإغريق الجدد، ولكن التدهور العام فى الشعر فى ظل الإمبراطورية الرومانية جلب معه التدهور فى نوعية النقد الذى أنتجه الشعراء. وعلى أية حال أضيف دافع نقدى جديد نجم عن ظهور الأفلاطونية الجديدة واللاهوت المسيحى والحاجة المتطورة إلى تفسير النصوص المقدسة.

هناك الكثير مما يهمنا فى النقد الكلاسيكى، وربما بصفة خاصة تهم الناقد المحدث. وهناك الكثير مما يحبطنا أيضًا ويحبط بصفة خاصة دارس الكلاسيكيات. إذا أخذناه برمته يزودنا النقد الكلاسيكى بالمصطلح، ويحدد لنا معالم الكثير من القضايا النقدية فى التراث

الغربى، ولكنه ليس استجابة نقدية متكافئة للإنجازات الإبداعية الضخمة فى الأدب الإغريقى واللاتينى. إنه فى أحسن حالاته عندما يواجه أسئلة مثل وظيفة الشعر فى المجتمع وفى تفاصيل النحو والخطابة ومثل تسمية الأساليب وتعريفها، ولكنه فى أضعف حالاته عند وصف البناء الكلى الشامل لعمل أدبى محدد فيما عدا الخطابة والصور الشعرية. ومع أن أفلاطون وآخرين يتحدثون فى كلمات عامة عن موضوعات مثل الحاجة إلى معيارى، الوحدة العضوية، والتناسب. فلم يصل أى ناقد كلاسيكى إلى حد أن يجمع الأوصال والملامح التفصيلية لمؤلف كلاسيكى أدبى، وهو ما ركز عليه علماء القرن العشرين.

النزعة واحدة فهى موجودة بالفعل فى أشعار هوميروس، وموجودة بالفعل فى كل شكل أدبى طوال العصور القديمة؛ أى أن تنظم الأحداث والمشاهد والأحاديث فى أشكال تقابلية أو تقاطعية chiastic، وتشبه كثيرًا ترتيب الأشكال التحتية فى واجهة مبنى. بالنسبة لنا التناسق والتناسب – وفى الحالات القصوى التناسب الحسابى حتى فى عدد السطور المستخدمة – يبدو مركزيًا فى التأليف الكلاسيكى. وهناك نزعة موازية أى أن تأتى الذروة، أو على الأقل الفكرة الأكثر دلالة، فى المنتصف أو قريبة من مركز العمل ثم تتلاشى الحدة بعد ذلك. وتتمثل هذه النزعة فى أعمال مثل "الأوديسية" لهوميروس، و"فايدروس" لأفلاطون، والكثير من التراجيديات الإغريقية، وخطبة ديموستينيس "عن التاج" وأغانى هوراتيوس. ولقرون توقف الطلبة عند قراءة "الإينيادة" لفرجيليوس عند الكتاب السادس، ولم يواصلوا قراءة ما تبقى من الكتب الاثنى عشر.

وبالنسبة للصورة الشعرية كان النقاد الكلاسيكيون على وعى تام باستخدام المجاز والتشبيه ووسائل tropes وصور أخرى. وكانوا على وعى بالأمثلة على المفارقة التى نراها فى استخدام كلمات مفردة. ولكن يبدو أنهم لم يدركوا ما هو موجود فى كل مكان فى ثنايا الأعمال الكبرى، القوالب الكلية لاستخدام الصورة الشعرية، على سبيل المثال المفارقة الطاغية فيما بين العمى والبصيرة النافذة فى "أوديب ملكًا"، أو الاستخدام الرمزى لأحداث الجرح والثعابين والنار فى "الإينيادة". كل هذا كان سرًا من أسرار التأليف، من مدركات الشعراء بلا جدال، ولكن من المسكوت عنه عند النقاد الذين قرأوا نصوصهم عمودًا عمودًا أو سطرًا بسطر.

فى الإعداد لهذا المجلد يشعر المحرر بأنه يدين بعمق لصبر مؤلفى الفصول وثقافتهم واحدًا بعد الآخر. ومن بينهم كان الأستاذ راسيل نبعًا للمشورة الحكيمة بصفة أعم. وفضلًا عن ذلك يود المحرر أن يعترف بفضل المساعدة والنصائح والمقترحات بطرق مختلفة التى قدمها كل من: دكتور مالكولم شوفيلد Dr. Malcolm Schofield والأستاذ بيتر سميث Peter Smith والسيد أندرو بيكر Andrew Becker والآنسة لوريت دى فو Laurett De Veau والآنسة سوزان فوتز Susan Foutz والأستاذ مارك فالكون Mark Falcon. أما الأستاذ تيرنس مور Terence Moore من مطبعة جامعة كمبريدج فكان له دور أكبر فى تخطيط سلسلة الموسوعة وفى تحضير هذا المجلد للجمهور. وكان من مدعاة سرورى العمل معه. وفى تحرير النسخة فنحن مدينون للعمل الدءوب الذى قام به دكتور كون كورونيوس Con Coroneos.

التوقيع

جورج أ. كينيدى

الفصل الأول

الآراء الإغريقية المبكرة فى الشعراء والشعر

تأليف: جريجورى ناجى (جامعة هارفارد)

ترجمة: منيرة كروان

غالبًا ما يوضع تاريخ النقد فى الفترة المبكرة من تاريخ بلاد الإغريق فى ثنايا الحديث عن الفقرات القليلة نسبيًا، التى يتحدث فيها الشعراء الإغريق عن أنفسهم وعن أشعارهم. وبالرغم من اهتمام هذا الفصل من الكتاب بالتعليق على الكثير من هذه الفقرات، فإنه يرمى فى الأساس إلى تجاوز هذا الدليل المبتسر ونشر تاريخ جديد للنقد، وذلك من خلال دراسة الإطار العام للمجتمع، أو للمجتمعات التى ظهر من أجلها هذا الشعر. ومن ثم، فلن نقتصر فى مناقشتنا على ما قاله الشعراء عن أنفسهم وعن عالمهم، ولكننا سوف نهتم فى الأساس بالسياق الذى قالوا فيه أشعارهم. وسوف تكون مهمتنا أن نحدد الوظيفة الاجتماعية للشعر الإغريقى القديم، وأن نقدم صورة واضحة لأنماط التفكير التى حددت مفهوم "الشاعر" و"الشعر"(*)؛ فمن خلال تلك الأنماط تعرف الشاعر الإغريقى على نفسه وعلى شعره، وأصبح فى إمكان نقاد العصور التالية أن يتحدثوا عن هذا الشعر.

وإذا ما كنا نعنى على وجه الدقة "النقاد" و"النقد" فهذا ما سنراه فى فترة ما بعد الكلاسيكية، تلك الفترة التى شهدت ازدهار البحث والدراسة فى الإسكندرية فى العصر الهيللينستى.

يعنى النقد "krisis" فى المفهوم السكندرى "التمييز" بين الأعمال، ومن ثم "الحكم" بأن بعض الأعمال جديرة بالحفاظ عليها، والبعض الآخر لا يستحق ذلك. وبذلك يكون النقد مفهومًا ضروريًا لفكرة " المعيار أو القانون"canon" فى الفترة الكلاسيكية. والكلمة اليونانية kanon تعنى حرفيا "الحبل" أو"المسطرة المستوية" ثم أصبحت بعد ذلك تعنى "المعيار" أو" القانون" أو "القائمة" مجازًا(**). وكان علماء

(*) سبق أن طرحنا هذه الرؤية راجع أحمد عتمان: "أغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته" مجلة الثقافة، عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦)، ص ٦٢-٦٦.
وللمؤلف نفسه، الأدب الإغريقى، ص ٢٧ وما يليها.

(**) يمكن للقارئ أن يعود إلى تفاصيل المصادر والمراجع المشار إليها فى الحواشى، وذلك فى قائمة المصادر والمراجع التى سنوردها فى نهاية الكتاب، وعن "معنى لفظ الكلاسيكية"، وعلاقته بـ canon الإغريقية classis اللاتينية راجع: أحمد عتمان، "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى"، الكتاب التذكارى لطه حسين، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦٨٧-٧٧٠. (المحرر)

الإسكندرية الذين يتولون مهمة "التمييز" بين الأعمال و" الحكم عليها " يسمون "النقاد" kritikoi، بينما يسمى المؤلفون الذين تفحص أعمالهم لمعرفة مدى استحقاقها للدخول فى هذه "القائمة" أو تلك "enkrithentes"، وهو مصطلح يقابل المفهوم الروماني لكلمة classici؛ أى مؤلفين من الدرجة الأولى primae classis [1] ولا يبدأ النقد krisis بعلماء الإسكندرية ولا حتى بأرسطو، ولكن النقد كان موجودا دوما فى الفترة المبكرة فى تاريخ بلاد الإغريق، وهى المرحلة التى سيبدأ بها بحثنا.

لقد كان من المألوف، كما سنرى بالتفصيل فيما بعد، أن يتم تقديم الأغانى والشعر خلال المسابقات. وأوضح مثال على ذلك الاحتفالات الدرامية فى أثينا وتمييز krisis الفائزين وتحديدهم بواسطة الحكام أو "القضاة" kritai ,(Plato. Laws 659 a.b).

وكما سوف نرى فيما يأتى،كانت معايير النقد krisis تختلف باختلاف العصور؛ ففى المرحلة المبكرة لتطور الأدب الإغريقى لم تقتصر المشكلة على بقاء بعض الأعمال أو بعض المؤلفين، بل كان بقاء التراث ذاته هو الذى وضع على المحك.

ومن ثم تكتسب المشكلة الحالية المرتبطة بتشكيل المعايير (القوائم) أهمية خاصة؛ لأنها تمكننا من فهم آراء الإغريق القدامى حول الشعراء و الشعر. فقد أفضت هذه المشكلة، مع مرور الزمن، إلى ظهور ما نعرفه بالكلاسيكية "classicism".كما أثيرت قضية أخرى مهمة هى قضية تطور الأجناس الأدبية، وهى القضية التى تؤثر فى تشكيل الكثير من الاتجاهات الإغريقية المتأخرة فى النقد الأدبى، كما تبقى مشكلة التميز أو التفرد فى الكتابة. وسوف نناقش تلك القضايا جميعًا فى سياق استعراضنا لآراء الإغريق حول الأسطورة والحقيقة والإلهام. ويرتبط بذلك أيضًا مناقشة مفهوم المحاكاة mimesis وكيف كان يدرس

---

(١) Pfeiffer, *Classical Scholarship*, pp. 206-7.

الشعر خاصة فى منابع القرن الخامس ق.م.

١- الشعر والأسطورة والشعيرة

من الأهمية بمكان أن نبدأ بمحاولة تحديد مفهوم "الشعر". وفى هذا الصدد يواجهنا فى البداية سؤال أساسى: كيف تختلف لغة الشعر عن لغة الحياة اليومية؟ وقد نتمكن من فهم الاختلاف بشكل أفضل فى ضوء حديث رومان جاكوبسون Roman Jakobson(*) عن سمات المميز marked وغير المميز unmarke، والتى يوضحها بقوله(٢): "إن المعنى العام للفئة المميزة marked يؤكد وجود سمة محددة، سواء كانت (سلبية أو إيجابية) هى أ، ورغم أن المعنى العام للفئة غير المميزة unmarked لا يذكر شيئًا عن وجود هذه السمة أ، فإنه يستخدم فى الأساس - ولكن ليس بشكل مطلق - لكى يوضح غياب هذه السمة أ"(٣). فالفئة "غير المميزة"؛ هى الفئة العامة، التى يمكن أن تحتوى على الفئة المميزة، بينما لا يكون النقيض صحيحًا. فعلى سبيل المثال، فى المقابلة بين الكلمتين الإنجليزيتين طويل "long" وقصير "short" نجد أن كلمة طويل "long" هى الكلمة غير المميزة، إذ يمكننا استخدامها بشكل عام، وليس باعتبارها نقيضًا للصفة قصير short فقط، فنحن نقول مثلاً: كم يبلغ طول هذا الشىء ؟ وهذا السؤال لا يقرر ما إذا كان هذا الشيء طويلا أم قصيرًا، مثلما يحدث إذا ما قلنا: كم يبلغ قصر هذا الشىء ؟

ومن خلال دراسة التفاعل الثقافى فى المجتمعات بمنظور شامل، سنجد نمطًا عامًا للتعارض بين الكلام "المميز" و"غير المميز"(٤). فوظيفة الكلام "المميز" أن ينقل المعنى فى

(*) كان رومان جاكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢) أحد أعضاء ما يسمى بمدرسة براغ، ولكن الغزو الألمانى لتشيكوسلوفاكيا (١٩٣٨-١٩٤٨) أدى إلى رحيله مع بعض أعضاء هذه المدرسة إلى المنفى، حيث أسس أو ساعد فى تأسيس حلقة نيويورك اللغوية التى كانت القوة الدافعة وراء ما يسمى بالثورة البنيوية فى فرنسا والولايات المتحدة فى الستينيات. وقد ركز جاكوبسون فى أعماله على العلاقة بين اللغة والأدب والحضارة.

(٢) راجع المناقشة والبيبليوجرافيا فى: Waugh, Marked and Unmarked, pp. 299-318

(٣) Jakobson, Signe Zéro, p. 136.

(٤) Ben-Amos, Analytical Categories, p. 228.

مجال الشعيرة والأسطورة، وقبل المضى قدمًا فى حديثنا، يجب علينا أن نؤكد أننا لا نستخدم كلمة شعيرة أو أسطورة هنا وفقًا لمفاهيمنا الثقافية المسبقة، ولكننا نستخدمهما بالمعنى الأنثروبولوجى الشامل. وقد نلجأ إلى تعريف والتر بوركرت Walter Burkert الذى ما زال ساريًا: "الشعيرة فى مظهرها الخارجى، برنامج متكامل من الأفعال ذات المغزى تؤدى بترتيب محدد، وفى الغالب فى مكان وزمان محددين أيضًا. وتكتسب من القدسية ما يجعل أى حذف منها أو الخروج عليها يثير قلقًا عميقًا وقد يستدعى العقوبة. ولأنها وسيلة اجتماعية رسمية للاتصال بين أفراد الجماعة، تؤدى الشعيرة إلى صلابة ثمار هذه الجماعة وتضمن استمرار هذا "التماسك".[٥] ويمكننا تعريف الأسطورة بأنها قصة تقليدية موروثة تستخدم للدلالة على الحقيقة؛ فالأسطورة هى هذه القصة المجربة. وتصف الأسطورة حقيقة ذات مغزى وتكتسب أهميتها من أنها تتعدى حدود الإنسان الفرد إلى المجموع[٦]. على أنه فى المجتمعات الصغيرة، لا فى المجتمعات المعقدة، ويمكننا أن نلاحظ بوضوح أن الشعيرة والأسطورة تتعايشان معًا، ويمكن أن نلاحظ كذلك أن إحداهما لا تشتق من الأخرى، ونلاحظ أيضًا أن لغة الشعيرة والأسطورة لغة "مميزة" بينما لغة الحياة اليومية "غير مميزة ".

فعملية فهم الحديث العادى أو الحديث المستخدم فى الحياة اليومية عملية تجريد متطورة تعتمد على التحقق الملموس لأى كلام ينحى جانبًا لاستخدامه فى سياق محدد. وفى المجتمعات الصغيرة يحدث هذا "الاستخدام المميز" عادة فى كل من الشعيرة والأسطورة، وقد ترتبط الشعيرة بنشاطات شديدة التباين مثل الصيد، جمع الثمار، الزراعة، البناء، السفر، الاجتماعات، الأكل والشرب، المغازلة... إلخ. وكما هو متوقع تختلف معايير اختيار الأفعال والكلمات المميزة من مجتمع لآخر. فما يعد "مميزًا" فى مجتمع قد لايكون كذلك فى مجتمع آخر ويدخل فى نطاق العادى واليومى. أما فى المجتمعات الأكثر تعقيدًا، وهو ما نستطيع أن نصف به بلاد الإغريق القديمة، فقد ضعف تغلغل الشعيرة والأسطورة بدرجة كبيرة، كما تضاءل تفاعلهما مع بعضهما البعض. ومع هذا، فقد استمرت عملية

---

(٥) Burkert, Greek Religion, p. 8.

(٦) هذه ترجمة معدلة لما ورد عند بوركرت بالألمانية، Burkert, Mythische Denken, p.29.

تمييز الكلام، أى تحويله من كلام غير مميز إلى كلام مميز، فذلك هو أساس خلع مغزى ما على سياق الشعيرة والأسطورة.

وينعكس ذلك الأنموذج فى استخدامات الفعل اليونانى "muo" الذى يعنى فى لغة الحديث اليومى "أغلق فمى" أو "أغمض عيني"، بينما يعنى "أقول بطريقة خاصة، أو أرى بطريقة خاصة" عندما يرتبط بمواقف مميزة فى الشعائر الدينية. ويتضح المعنى الأخير فى الاشتقاقات:- "mustes" الشخص الذى أُدخل إلى الأسرار، "musterion" الشيء المتلقى أى السر (فى اللاتينية mysterium). وأيضا فى كلمة "muthos" أى "أسطورة" والتى اشتقت من جذع الفعل نفسه، (muo) وهى بذلك تعنى الكلام الخاص أو غير العادى فى مقابل الحديث اليومى العادى(٧)، ولكى نفهم المعانى الموجودة فى استخدامات هذه الكلمات الإغريقية، نتأمل مسرحية "أوديب فى كولونوس" (١٦٤١-١٦٤٤) لسوفوكليس؛ فقد كان من المحظور البوح بما حدث لأوديب فى حرم ربات الصفح (Eumenides) المقدس فى كولونوس، وكان المكان المحدد لجثمانه سرًا مقدسًا (١٥٤٥-١٥٤٦، ١٧٦١-١٧٦٣)، ولقد سمح لثيسيوس Theseus بمشاهدة ما حدث، والذى كان يسمى (١٤٦٤) dromena أى "الشعائر المؤداة"، فقط لأنه كان كاهن الأثينيين الأكبر فى عالم الواقع. وهكذا فإن التحقق البصرى أو القولى للأسطورة، أى ما حدث بالضبط لأوديب، فهو محدود فى إطار سياق الشعيرة المقدس، وتحكمه قواعد الميراث الكهنوتى وسلطاته التى يمسك بها الآن ثيسيوس.

كانت الأسطورة من منطلق أنثروبولوجى – وكما أسلفنا بالفعل – حديثًا مميزًا بمعنى أنها وسيلة المجتمع ليؤكد عن طريق السرد حقيقته نفسها. ومن ثم دعنا نسلم بأن وظيفة "الحديث المميز" هى نقل المعنى فى سياق الشعيرة الدينية و الأسطورة.

وفى معظم المجتمعات، يأخذ التعارض بين الكلام "المميز" و"غير المميز" النموذج نفسه الذى يأخذه التعارض بين الغناء والكلام؛ حيث يميز الغناء بعدة ضوابط واسعة توضع

---

(٧) Chantraine, *Dictionnaire*. p. 718-728.

على ملامح أسلوب لغوى محدد، من منطلق مفاهيمنا الثقافية المسبقة، الغناء هو جمع بين الموسيقى melody (أى النغمة المميزة أو التنغيم) والإيقاع (أى النبرة المميزة والطول أو الحدة أو الجمع بين ثلاثتهم)[٨]. ومن منظور عدة ثقافات فى مجتمعات مختلفة قد نجد الغناء مسألة موسيقى فقط أو إيقاع فقط، وقد يكون فى بعض الأحيان مجرد تساوى فى المقاطع أو غير ذلك من أنواع التوازى الشكلى[٩]. وفى محاورة "القوانين" (653e-4a- 665a) يتخيل أفلاطون اتحاد لغة اللحن والإيقاع فيما يسمى "khoreia" غناء الكورس الراقص"، ولكن الصفة الأساسية التى تميز الأغنية هى اختلافها عن لغة الحديث اليومي، ومن الممكن تقوية هذا الاختلاف بموسيقى الآلات المصاحبة للغناء، وكذلك أيضا بمصاحبة الرقص للغناء. ومن الواضح أن أنماط التمايز بين اللغة والرقص أو الموسيقي، والتى تؤكد خصائص كل منهما هى أنماط أساسية، بينما تكون أنماط التنوع والتباين فيما بينهما أنماط ثانوية. وكما تعتبر الموسيقى المصاحبة للغناء عنصرًا أساسيًا يكون العزف الموسيقى المنفرد عنصرًا ثانويًا. ويوجد نزوع فى كل من الرقص والموسيقى للانتقال من عملية تمييز الكلام باعتباره كلامًا خاصًا إلى محاولة تقليد الكلام الخاص.

٢- الشعر والأغنية

توجد فى التراث الإغريقى، وربما فى تراث شعوب أخرى كثيرة، مسألة شديدة التعقيد؛ فالغناء، باعتباره شكلاً مميزًا عن الكلام العادى، تم تمييزه أكثر فيما نعرفه باسم الأغنية باعتبارها شكلا مختلفا عن الشعر.ويتضح هذا التمييز بشكل جلى فى منظومة التراجيديا الأثينية بشكلها المعروف فى القرن الخامس ق.م؛ حيث تتنوع أوزان الأغنية وتتعدد فى مقابل استخدام وزن واحد متفرد هو الوزن الإيامبى (فى الأجزاء الحوارية) الذى يمثل لغة الحديث اليومى، وبينما تصاحب الموسيقى والرقص الأغنية التى تؤديها الجوقة،

(٨) بشأن المعايير اللغوية والإثنوجرافية عبر الثقافات انظر:
Nettl, *Music*, p. 136, Theory, pp. 281-92; Merrian, Anthropology, p. 285.

(٩) Guillen, *Introduction*, pp. 93-121, Jakobson, *Linguistic and poetics*, p.358; Tambiah, *Performative approach*, pp. 164-5.

فإن الوزن الإيامبى لكلام الممثلين لا تصاحبه موسيقى أو رقص بل يتم إنشاده فقط.

وهكذا يمكننا القول إن التعارض بين الأغنية وسائر الشعر مجرد محاكاة (mimesis) للتعارض الجوهرى بين الغناء والكلام العادى. ويقوى استخدام الوزن الثلاثى الإيامبى هذه المحاكاة؛ حيث تشير الأبحاث الإثنوجرافية إلى أن الحديث "غير المميز" نادر وفريد فى سياق المجتمعات، بينما الحديث المميز هو النوع الشائع والمنتشر أو هكذا نتوقع(١٠).

لقد صنفت المجموعات الأساسية الأهم فى الشعر الإغريقى القديم وفقًا للتصنيف العروضى على النحو التالى:

(١) الوزن السداسى الداكتيلى (الملاحم والأناشيد الهومرية(*)، وشعر الحكم لهيسيودوس والقوائم).

(٢) الوزن الإليجى الثنائى= الوزن الداكتيلى السداسى + الوزن الخماسى (أرخيلوخوس، كاللينوس، ميمنرموس، تيرتايوس، ثيوجنيس، سولون، كسينوفانيس).

(٣) الوزن الإيامبى الثلاثى (أرخيلوخوس، هيبوناكس، سيمونيديس، سولون، والتراجيديا والكوميديا الأتيكية فى القرن الخامس ق.م).

ومن المتناقضات أن ما نطلق عليه اسم شعر، أى تلك الأعمال التى نظمت فى الأشكال العروضية الثلاثة سالفة الذكر، كان من الناحية التاريخية أكثر ابتعادًا عن لغة الحديث اليومى مما نطلق عليه اسم الأغنية؛ ذلك لأن هذه الأشكال العروضية الثلاثة اشتقت من إيقاعات الأغنية(١١)؛ أى أن هذه الأوزان الثلاثة قد اشتقت من أشكال الأغنية المبكرة الحاضنة للحن والإيقاع الموسيقى. فقدت هذه الأشكال شيئًا من اللحن الموسيقى فى الأغنية، وبالتدريج اتجهت إلى تعويض هذه الخسارة بإحكام على السمات العروضية فى

---

(١٠) Ben-Amos, Analytical Categories, p.228.

(*) لا يمكننا فى إطار الكتاب الذى بين أيدينا أن نشرح بالتفصيل كل عمل أدبى أو مؤلف يشار إليه؛ فالكتاب يشمل كل موضوعات ومؤلفى الأدب الإغريقى واللاتينى، وعلى القارئ المدقق أن يعود إلى كتاب فى الأدب الإغريقى (والأدب اللاتينى لاحقًا) ومن واجبنا أن نوصى هنا بالكتاب التالى: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، سبقت الإشارة إليه.

(١١) Nagy, *Origins of the hexameter.*

الأغنية. ومع ذلك كان بوسع أرسطو القول بأن الوزن الإيامبى الثلاثى فى التراجيديا هو الأقرب للغة الحديث اليومى (Po. 1449 a 22, Rh. 1408 b 33)، لأن ذلك الوزن كان وسيلة الشعراء فى محاكاة لغة الحديث اليومى. ويمتد التناقض و يزداد بحيث يصبح الشعر فى النهاية شكلاً مميزًا بالنظم ومقابلاً للنثر واستمرارًا لهذا الخط من التفكير. وكما سنرى فى ثنايا هذا الكتاب فيما بعد فإن تطور فن النثر سيمثل مرحلة أكثر ابتعادًا عن لغة الحديث اليومى.

وقد يبدو غريبًا أن نقول إن أنواع الشعر الإغريقى الأساسية المهمة كانت تنشد ولا تغنى، كما قد يوحى بذلك الدليل الداخلى: مثل تضرع هوميروس إلى ربة الفن (موسا) أن تغنى له عن غضبة أخيليوس (Il. 1.1) أو مثل تفاخر أرخيلوخوس بأنه يعرف كيف يقود أغنية الديثورامبوس الراقصة (fr.120 West)، ولكن هذا الدليل قد يكون مضللا.وفى البداية نود أن نؤكد أن كلمة "يغنى" (aeido) كما نعرف من أشعار هوميروس وهيسيودوس نفسها عندما تشير إلى السياق الذى تؤدى فيه، تعادل كلمة "يقص أو ينشد" (Il. 1.1, Od. 1. 1) "e(n)nepo" وهى كلمة لا تدل، كما هو واضح، على الغناء[١٢]. إن تعادل الكلمة التى تدل على الغناء مع الكلمة التى تدل على الإنشاد يثبت أن مرحلة غناء الشعر بمصاحبة عزف القيثارة هى مرحلة متأخرة من مراحل تطور الشعر. وقد تكون إشارات الشعر الإغريقى فى العصر القديم (الأرخى) إلى نفسه سليمة، إذا نظر إليها عبر العصور المتتالية من حيث التتابع الزمنى أو المنظور التاريخى الرأسى diachronically، ولكنها ليست صحيحة من منظور سياقها المتزامن أى المنظور التاريخى الأفقى synchronically.

فعلى سبيل المثال توضح ملاحم هوميروس أن الشعر الملحمى يقدم خلال أمسية من أمسيات الاحتفال، ولكن طول الملاحم الهومرية يجعلنا نتشكك فى صحة هذا الدليل الداخلى

(١٢) فى "أنساب الآلهة" لهيسيودوس (115-114) تأتى كلمة "aoide" فى سياق تضرع الشاعر إلى ربات الفنون أن يحكين له أو يقصصن عليه (espcte 114) أو يقلن له (eipate 115).

الهومري. كما نعرف من خلال أقدم دليل تاريخى أن "الإلياذة" و "الأوديسية" كانتا تقدمان بالفعل فى القرن السادس ق.م. أثناء احتفال عيد الباناثينايا Panathenaia الرسمى وليس أثناء الاحتفالات غير الرسمية(١٣)، وكان المنشدون rhapsodes هم الذين ينشدون هذه الأشعار الملحمية فى تلك الاحتفالات، وهو ما ذكره أفلاطون فى محاورة "إيون"؛ حيث صور المنشد إيون على أنه قد وصل لتوه إلى مدينة أثينا ليشارك فى مسابقة الإنشاد فى عيد الباناثينايا (*Ion* 530 a-b).

ولقد ارتبطت أقدم صور انتشار أشعار هوميروس بالمنشدين الهومريين Homeridai،(١٤) وهم مجموعة من المنشدين نسبوا أنفسهم إلى جدهم، والذى كان يسمى هوميروس. تشير المصادر بشكل واضح إلى أن المنشدين كانوا مطالبين بالالتزام بالترتيب الصحيح لأشعار هوميروس عند إنشادهم لها فى عيد الباناثينايا.(١٥) وبتعبير آخر نقول إنه بالرغم من ضخامة حجم كل من ملحمتى "الإلياذة" و "الأوديسية" مما ينفى إمكانية تقديم أى منهما فى جلسة واحدة بواسطة شخص واحد، فقد انتشرت معظم هذه الأشعار من خلال مناسبة اجتماعية أمكن فيها تنظيم العرض؛ بحيث يتتابع إنشاد هذه الأشعار مثلما حدث فى عيد الباناثينايا. وهكذا يمكننا تصور الشاعر الشفهى وهو ينظم شعره ويؤديه فى ذات الوقت ذاته خلال الاحتفال باعتباره تطورًا عضويًا لمواصلة إنشاد المنشدين فى مناسبات مثل عيد الباناثينايا؛ حيث يأخذ كل شاعر منشد دوره فى الأداء الإنشادى(*).

وتنطبق فحوى وجهة نظرنا حول السياق الذى كانت تقدم فيه الأشعار الملحمية أيضًا على وسيلة أداء تلك الأشعار. وكما لا يتطابق الدليل المستمد من الملاحم الهومرية

---

(١٣) Lycurgus, *Against Leokrates* 102; Isocrates, *Panegyricus* 159; Plato(?) *Hipparchus* 228 b; Diog. Laert. 1.57.

(١٤) Scholia to Pindar, *Nemean* 2.1 c (111, p.29, Drachmann).

(١٥) Plato (?), *Hipparchus* 228 b; Diog. Laert. 1. 57.

(*) عن المزيد حول تقنيات الشعر الشفوى وطبيعة عمل المنشد الملحمى انظر أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٨٩-١٠٢. وانظر للمؤلف نفسه مقدمة ترجمة "الإلياذة"، ص٥ وما يليها. ولقد أثبت علماء الفولكلور أن أحد الشعراء فى أفريقيا كان يحفظ عن ظهر قلب ٤٢ ألف بيت من الشعر، ويمكن أن يؤديها فى جلسة واحدة، وهذا ما تناولناه فى المرجعين المشار إليهما. (المحرر)

حول قيام المغنين بأداء الشعر الملحمى مع حقيقة متزامنة بأن هذا النوع كان يؤدى بواسطة منشدين فى الاحتفالات الرسمية، فإن الدليل الهومرى الذى يشير إلى أن المغنى كان يعزف على القيثارة فى أثناء غنائه لا ينطبق مع حقيقة أن المنشد كان يقوم بالإنشاد دون أن يصاحبه أى نوع من الموسيقى. وبناءً على الدليل المتاح بين أيدينا يمكننا القول إن المنشدين لم يغنوا الأشعار الملحمية، ولكنهم كانوا يقومون بإنشادها دون أن يصحبهم عزف من القيثارة[١٦]، وينطبق الأمر نفسه على أشعار هيسيودوس؛ فالدليل الداخلى المستمد من أشعاره يصور ربات الفنون المحليات فوق جبل هيليكون وهن يغنين "أنساب الآلهة" ويرقصن فى الوقت نفسه (*Theogony* 3-4 , 8)، ولكننا نعرف أن "أنساب الآلهة"، مثل شعر هيسيودوس كله، كانت فى الواقع تنشد بواسطة المنشدين[١٧]، ولا يعنى ذلك بالطبع أن الوزن السداسى لم يكن مستخدمًا فى الغناء فى العصر القديم (الأرخى)[١٨]، ولكنه يعنى فقط أن الوزن السداسى تطور ليصبح شعرًا، باعتباره شكلاً مميزًا عن الأغنية، وكان الإنشاد هو الشكل الأساسى الذى يؤدى به هذا الشعر[١٩].

وهكذا الحال أيضًا بالنسبة للشعر الإيامبى والإليجى القديم (الأرخى)؛ فالدليل الداخلى المأخوذ من الأشعار تشير إلى رقص الكورس وغنائه بمصاحبة موسيقى القيثارة (Theognis791,776-9)، أو بمصاحبة موسيقى كل من القيثارة والنأى aulos (531-4, 759-64)، أو موسيقى النأى فقط (825-30, 943-4, 1055-8, 1065-8)، بينما يؤكد الدليل التاريخى الخارجى أن الشعر الإيامبى الثلاثى والإليجى الثنائى كان يؤدى إنشادًا[٢٠]، وأن المؤدين المحترفين الذين كانوا يؤدون هذا الصنف من الشعر كانوا

---

(١٦) West, *Theogony*. p. 163.
هناك أدلة من الرسوم على الأوانى تظهر المنشدين مزودين إما بقيثارة أو عصا، وهو ما قد يعد ظاهرة موازية لمنظور تاريخى حول نظام جديد يتولد.

(١٧) Plato, *Ion* 531 a, *Laws* 658 d, Rep. 600 d.

(١٨) Pseudo-plutarch, *On Music* 1132 c, Parker, *Greek Music*, p. 208, h. 18.

(١٩) Aristotle, Po. 1447 a 29-b8, 1448 a 11, 1449 b 29, Plato. *Laws* 2. 669 d 70 a.

(٢٠) Aristotle, Po. 1447 b 9-23, Else, *Aristotle's Poetics*, pp. 56-7.

منشدين، ولم يكونوا مغنين(٢١). ولا يعنى هذا أن الإشارات الموجودة فى الشعر الإيامبى والإليجى القديم (الأرخى) بخصوص الرقص أو الموسيقى المصاحبة كانت خاطئة لدى العصور التالية؛ فقد أتيحت لنا بالفعل فرصة كى نرى أنها كانت صحيحة فى الواقع، وأن وجهة النظر التقليدية التى كانت تعتبر العرض الذى يؤديه المنشد نوعًا من الغناء كان لها أسبابها الوجيهة، ولكن تلك الإشارات قد تكون مضللة من منظور سياقها المتزامن؛ أى المنظور التاريخى الأفقى.

وقد نقتنع بصحة إشارة الشعر الإغريقى القديم (الأرخى) لنفسه على أنه أغنية إذا ما عرفنا أن الإشارة للذات فى الشعر لم تكن بدعة، وإنما كانت تقليدًا شائعًا. وكانت العبارات التى تدور حول موضوع الغناء والأغنية فى الشعر الهومرى، وفى غيره من الأشعار ترجع إلى الموروث الهندى– الأوروبي(٢٢)، بل إن كلمة منشد **rhapsodes** التى تطلق على الشخص المحترف الذى يقوم بإنشاد الشعر تقوم على الإشارة للذات؛ فهى تعنى الشخص الذى يصل الأغانى مع بعضها البعض (**Pindar, *Nem*.2. 1-3**). ومن ثم فهى تتفق مع الأصل الهندى– الأوروبى الذى جاءت منه(٢٣). ويبدو أن التنافس الرسمى بين المنشدين، والذى كانت تشرف عليه الدولة كان ميراثًا مباشرًا للتنافس الرسمى بين المغنين، والذى ظهر بشكل مباشر فى بعض فقرات الأناشيد الهومرية (***Hymn*** **6.19-20**) وبشكل غير مباشر فى الكثير من الأساطير التى تتحدث عن التنافس بين الشعراء. ولعل أكثر هذه الأساطير شهرة تلك التى تتحدث عن التنافس بين هوميروس وهيسيودوس(٢٤)، والكلمة التى تستخدم لتدل على ذلك التنافس هى كلمة "المباراة" "**agon**"(***Hymn*** **6.19**)،

(٢١) Plato. *Ion* 531a, 532a, Athenaeus 620 c-d, 632d.

(٢٢) Nagy, *Comparative Studies*, p. 10 n. 29, pp. 244-61.

(٢٣) Schmitt, *Dichtung*, pp. 300-1.

يربط المؤلف هنا كلمة rhapsodes بالفعل rhapto بمعنى "يرتق"، والتى لها علاقة بالكلمة المتداولة فى مصر "يرفو" و "الرفا" ومعناها وصل شيء بشيء آخر أو يرتق بالحياكة وما شابه ذلك، ولكن هناك رأى آخر يربط rhapsodes بكلمة rhabdos وهى "العصا" التى لا تفارق يد المنشد فى التقاليد الإغريقية وكما ظهر فى الرسوم على الأوانى. وراجع مقدمة ترجمة "الإلياذة" (المحرر).

(٢٤) Tr.by. E.G. Evelyn-White in Loeb Classical Library Hesiod, pp. 567-97.

والتى انعكس معناها بأفضل صورة فى كلمتين إنجليزيتين اشتقتا منها: الأولى antagonism (التصارع، التبارى)، والثانية agony (عذاب، أسى، كفاح عنيف)، وسوف نقوم فيما بعد بتوضيح البعد الطقسى لهذا المفهوم.

وهكذا يمكننا القول بقدر كاف من الثقة إن ما كان يقوم المنشدون بإنشاده كان ينحدر مباشرة مما كان يقوم المغنون الأقدمون بغنائه[٢٥]. ومن المهم هنا أن نضيف أنه لا يوجد سبب يحملنا على الاعتقاد بأن الكتابة كان لها أدنى صلة بالإنشاد والمنشدين. وهذا لا ينفى احتمال أن المنشـــدين فى العصور القديمة كانوا يملكون نصوصًا لما يقومون بإنشاده من شـــعر (Xen, Mem. 4- 2-10)، وإن كان من الواضح أنهم كانوا ينشدون من الذاكرة (Xen *Sym* 3-6.).

٣- المناسبة والسلطة

بعد أن تحدثنا عن الشعر باعتباره شكلاً مختلفًا عن الأغنية، سوف نتجه الآن إلى تأمل الإشارة إلى هذين النوعين فى الأغنية وفى الشعر الإغريقي. وقد يكون من الأسهل أن نبدأ بالتفرقة بين النثر والشعر، ثم نعود لنفرق بين الشعر والأغنية. ومن الواضح، وفقًا لأقدم الإشارات، أن النثر يزعم أنه أقدم فى الوجود من الشعر. وأول ما يوضح هذه المقولة أول جملة يبدأ بها كتاب هيرودوتوس "التواريخ"؛ حيث يمكننا تحليل أسلوب هيرودوتوس ومصطلحاته فى ضوء المعايير الشعرية المماثلة[٢٦]:

> "هذا عرض عام apodeixis للتقصى historia الذى قام به هيرودوتوس الهاليكارناسى، بهدف إيضاح نتائج ما قام به البشر من أعمال حتى لا تُنسى بمرور الزمن. تلك الأعمال العظيمة والأفعال المجيدة التى قام الإغريق ببعضها بشكل علنى apodeiknumai، بينما قام البرابرة (الأجانب) ببعضها الآخر، وذلك حتى لا تفقد شهرتها aklea؛ أى تصبح بدون شهرة "kleos" .

---

(٢٥) لمزيد من التفاصيل انظر: Nagy, *Hesiod*, pp. 43-9.

(٢٦) Krischer, *Herodots Prooimion*, pp. 159-67.

وهنا نجد أن نثر هيرودوتوس يقدم نفسه امتدادًا لشعر هوميروس؛ ففى شعر هوميروس لا تعنى كلمة "kleos" الشهرة أو المجد فقط، ولكنها تعنى بالتحديد الشهرة أو المجد الذى يمنحه الشعر (Il. 2. 486, 11. 227). ومن مقدمة هيرودوتوس هذه نفهم ضمنا أن كلمة "kleos" تعنى الشهرة أو المجد، الذى يمنحه الشعر أو النثر. ومن ثم، فإن نثر هيرودوتوس، عندما يتحدث عن نفسه، لا يميز نفسه عن شعر هوميروس. وقد تبدو لغة النثر الإغريقى القديم أقرب للغة الحياة اليومية، ولكنها تقلد لغة الشعر، اللغة الخاصة الأكثر تطورًا. وبهذا المعنى، يكون نثر هيرودوتوس أكثر ابتعادًا عن لغة الحياة اليومية من الشعر نفسه.

وبينما يصف هيرودوتوس عمله بأنه عرض عام apodeixis، فإن ثوكيديديس يصف كتاباته بأنها ملكية ktema لها قيمة دائمة وأزلية؛ فهى ليست نتاجًا لعرض عام بين متنافسين، وليست موجهة فقط لمعاصريه(*) (1.22.4.). ويستخدم هنا كلمة agonisma ليعبر عن المنافسة العامة، وهى كلمة مشتقة من agon (تجمع، تنافس، مسابقة) وفيما يلى سوف نرى كيف أن مفهوم كلمة agon مفهوم أساسى لفهم تقاليد أداء النثر والشعر والأغنية الإغريقية فى العصر القديم (الأرخى).

وبعد أن رأينا كيف أن كلاً من النثر والشعر القديم يؤمنان بأنهما يمنحان الشهرة kleos لمن يتحدثان عنه، نأتى إلى الأغنية باعتبارها شكلاً متميزًا عن الشعر؛ فنجدها أيضًا تستخدم مصطلح الشهرة "kleos" عندما تشير إلى نفسها، فنجد بنداروس، على سبيل المثال، يعلن أنه "يبعد اللوم الأسود" ويأتى بالشهرة النقية، نقاء جداول الماء، وأنه سوف يمدح من يحبه والقريب إلى نفسه (*Nem.* 7. 61). وهكذا يمكن للأغنية مثل الشعر، أن تسمى نفسها الشهرة والمجد "kleos"، لقد قام الأدب الإغريقى كله – الشعر و النثر

(*) يضيف ثوكيديديس أنه يعرف مدى الصعوبة التى سوف يجدها القارئ فى عمله هذا، وذلك لجفاف مادته وغياب عنصر التشويق و الخيال فيه، ولكنه فى الوقت نفسه يعرف أن من يريد أن يعرف حقيقة ما حدث فى الماضى سوف يحكم على عمله هذا بأنه مفيد ونافع خاصة أن ما حدث فى الماضى سوف يتكرر فى المستقبل، وذلك لأن الطبيعة الإنسانية واحدة، وهو يقول إنه لا يهمه إرضاء جمهوره المعاصر؛ لأن عمله هذا كتب ليبقى إلى الأبد حسب تعبيره.

والأغنية – على مدح الأفعال المجيدة أو الشهيرة klea وظل هذا دائمًا هدفه الذى لم يفقده مطلقا. وقد أعاد هذا الهدف تأكيد نفسه فى ظل سيطرة الريطوريقا (الخطابة أو البلاغة) فيما بعد. وبالإضافة لظاهرة المحاكاة، التى سوف نناقشها فيما بعد، كان الاهتمام التقليدى بالمديح من بين الأسباب التى اشتهرت بأنها السبب وراء نقد أفلاطون العنيف للشعر واعتباره خطرًا. علاوة على ذلك، استطاعت الأغنية، مثل النثر، أن تشير إلى نفسها باعتبارها استعراضًا عامًا apodeixis. ففى أداء الأغنية تكون الوسائل الثلاث المتميزة للأغنية والشعر والنثر مسألة استعراض عام apodeixis. وبالرغم من ذلك يوجد اختلاف واضح بين الأغنية و الشعر من ناحية وبينها وبين النثر من الناحية الأخرى؛ إذ تتحدث الإشارات عن نوعين من أساتذة الشهرة kleos: "الذين يغنون"؛ أى المغنون aoidoi الذين يروون الحكايات أى "الرواة" logioi (Pindar, *Nem.* 6.457). ويتضح من لغة هيرودوتوس، سواء فى الجملة التالية للمقدمة أو فى غيرها من الفقرات المرتبطة بالموضوع، أنه يعتبر نفسه واحدًا ممن يقومون برواية الحكايات logioi أو يأتى على رأسهم. فالتفرقة بين المغنى aoidos (الذى يغنى) والراوى أو الذى يتحدث logios عند هيرودوتوس تماثل التفرقة بين الشاعر صانع الغناء "mousopoios" (Herodotus 2.135.1) وكاتب النثر أو مبدع الحديث logopoios (Herodotus, 2.143.1). خلاصة ما سبق أنه يمكننا القول فى إيجاز إن لغة النثر والشعر توضح أن النثر يؤديه صانعو الحديث "logioi" ، بينما يقوم المغنون aoidoi بأداء كل من الشعر والأغنية. تفترض الجملة التى وردت فى مقدمة هيرودوتوس أن الغناء أو الإنشاد أو الحديث كان يتم أمام الجمهور، ولم يكن مكتوبًا لكى يقرأ. وهذا فى حد ذاته سبب كافٍ يبرر تسمية هذا التراث بالتراث الشفهي؛ ولكن يجب أن ننوه هنا إلى أن كلمة "شفهى" تكتسب عند الكثيرين معنىً محدودًا بسبب مفاهيمنا الحالية عن الكتابة والقراءة؛ بحيث نفترض أن الصفة "شفهى" هى نقيض الصفة "مكتوب"، بينما يرى علم الأنثروبولوجيا الثقافية أنه يجب تعريف ما هو "مكتوب" فى ضوء ماهو "شفهى"؛ فكلمة "مكتوب" لا تعنى فقط أنه "ليس شفهياً"، ولكنها تعنى أنه شىء آخر بالإضافة إلى كونه شفهيًا، وهذا الشيء الإضافى قد يختلف من مجتمع لآخر. ومن الخطير تعميم مفهوم ظاهرة معرفة القراءة والكتابة.

وفى بلاد الإغريق القديمة، كانت الأغنية وكذلك الشعر والنثر تؤدى فى هيئة استعراض عام apodeixis، ومن ثم كانت جميعها شفهية. ويتطابق هذا مع النتيجة التى خرج بها علماء الأنثروبولوجيا الثقافية من خلال تجاربهم المكثفة، وهى أن أشكال الأغنية والشعر والنثر المختلفة قامت بوظيفتها بطرق شتى فى مجتمعات مختلفة دون مساعدة الكتابة، بل دون وجودها على الإطلاق فى معظم الحالات[٢٧].

وانطلاقًا من هذه النقطة المهمة، و تكرارًا لما أسلفنا، نقول إننا يجب ألا نتحدث عن الشعر الشفهي، على سبيل المثال، باعتباره " مختلفًا" عن الشعر، ولكن يجب أن نتحدث عن الشعر "المكتوب" باعتبار أنه قد يكون مختلفًا عن الشعر. وبعبارة أخرى نقول إن الشعر المكتوب هو النوع "المميز" marked، بينما الشعر الذى نسميه بالشفهى هو النوع "غير المميز" unmarked.

وبشكل عام يمكننا القول إن تقاليد أداء الأغنية والشعر والنثر الإغريقى القديم (الأرخى) لم تتطلب معرفة الكتابة، سواء أثناء نظمها أو عند أدائها أو إعادة تقديمها. وتعتمد مبررات هذه المقولة على وجهة نظر ألبرت لورد Albert Lord التى تبناها بعد أبحاثه الإثنوجرافية فى تراث السلافيين الجنوبيين؛ حيث كان نظم الشعر الشفهى وأدائه مظهرين لعملية واحدة، بمعنى أن كل أداء شعرى كان نوعًا من إعادة النظم[٢٨]. وطالما بقيت تقاليد الشعر الشفهى حية فى مجتمع ما، لا يمكن للكتابة وحدها أن تؤثر فى نظم الشعر وأدائه ، كما أنها لا توقف بالضرورة عملية إعادة النظم خلال الأداء.

ولكى ندرك المعنى الحقيقى لشفاهة النظم والأداء علينا أولاً أن نفهم السياق الاجتماعى الذى تم فيه و مناسبة النظم وعملية الأداء الفعلية. وتنعكس مناسبة الشعر والأغنية المحددة فى كلمة واحدة يستخدمها بنداروس عند الحديث عن شعره، وهذه الكلمة هى ainos أو epainos (المديح) والتى تشير إلى هدف الشاعر الأساسي.[٢٩]

---

(٢٧) Zumthor, *Introduction*, p. 34.

(٢٨) Lord, *Singer of Tales*, pp. 3-29, 99-123.

(٢٩) Bundy , *Studia* , pp. 1-5.

ولقد سبق ورأينا كلمة أخرى يستخدمها بنداروس عند الحديث عن وسيلته الشعرية، وهى كلمة kleos (الشهرة) التى يمنحها الشعر أو الأغنية لمن يتحدث عنه. وكما سبق ورأينا فإن هوميروس يشير إلى شعره الملحمى مستخدمًا كلمة kleos، ولكنه لا يعتبره مديحًا ainos.

وكلمة مديح ainos، على نقيض كلمة kleos، أكثر محدودية فى استخدامها؛ حيث إنها تتعلق بوظيفة الشعر والغناء أكثر ما تتعلق بشكله، حيث إنها تؤكد على المناسبة التى يستخدم فيها شكل معين من الشعر. وكما هو واضح، وكما سنرى لاحقًا من خلال أشعار بنداروس، يقتصر المديح على من يتمتعون بصفات محددة مثل:

- الحكماء sophoi: وهم يتمتعون بمهارة فائقة على فك شفرة رسالة الشاعر التى يستخدمها لتشفير شعره(٣٠).
- النبلاء agathoi: وهم يتمتعون بنبل الجوهر بسبب أنهم تربوا على القيم الأخلاقية السليمة، وهى الرسالة المشفرة فى شعره(٣١).
- الأصدقاء philoi: وهم الأشخاص "القريبون والأعزاء" الذين يرتبطون بالشاعر وببعضهم البعض بمشاعر الحب، وإليهم يرسل الشاعر رسالته المشفرة ومن خلالهم تصل إلى المجتمع.(٣٢)

وطبقًا لمصطلحات مدرسة براغ اللغوية(٣٣) يمكننا أن نقول إن المديح ainos هو الشفرة code التى تحمل الرسالة الصحيحة لمن يستطيعون فهمها، والرسالة أو الرسائل الخاطئة لغير القادرين على فهمها. وعن طريق تعريف المديح ainos لنفسه، فإنه يفترض ما هى عقيدة هذا الجمهور المثالى، الذى يستمع لأداء مثالى لأحد الأشعار المثالية. ولكنه،

---

(٣٠) على سبيل المثال ;Pindar, *Isthmian* 2.12-13، وانظر المناقشة فى Nagy, *Best of the Achaeans*, pp. 236-8. فى الأغلب تتجذر المقاومة الذهنية والعاطفية لمكتشفات ميلمان بارى Milman Parry (Collected Papers) ولورد فى المفاهيم الثقافية المسبقة لعصرنا فيما يتصل بمفهوم الشعر الفولكلورى، .Bausinger, *Formen*, pp. 41-55

(٣١) على سبيل المثال: PindAr, *Pythian* 2. 81-8, 2. 44-6; 10. 71-2.

(٣٢) على سبيل المثال كذلك: *Pyth*. 2-81-8; Nagy, *Best of the Achaeans*, pp-238-42.

(٣٣) راجع على سبيل المثال: Jakobson, *Linguistics and poetics*, pp. 350-77.

فى الوقت ذاته، يتصور إمكانية حدوث بعض الأشياء غير المتوقعة فى التفاعل بين المؤدى والجمهور فى أثناء الأداء الفعلى للشعر. وكما سوف نرى لاحقًا، كان شعر المديح الذى كتبه بنداروس شديد الغموض، فهو صعب فى شكله، ملغز فى محتواه. ولأن شعر المديح ainos شفرة صعبة تحمل رسالة صعبة، ولكنها صحيحة للإنسان الكفء، ورسالة أو رسائل غير صحيحة للإنسان غير الكفء، فإنه يحــدث نوعًا من التواصل مثله مثل اللغز أو enigma وهى الكلمة الإنجليزية المشــتقة من الكلمة الإغريقية ainigma، والتى تستخدم ترجمة لها (Sophocles. *Oed.Tyr.* 393, 1525)، وقد اشتقت الكلمة الإغريقية بدورها من كلمة ainos (مديح). وأهم الأمثلة على استخدام هذه الكلمة توجد فى شعر ثيوجنيس (667-82) حيث ينهى الشاعر أحد تشبيهاته الطويلة التى يتحدث فيها عن صورة سفينة الدولة وقد أحاطت بها العاصفة قائلاً عن مغزى الرمز: لتكن تلك الأشياء ألغازًا ainigma أخفيها من أجل النبلاء agathoi، فالإنسان يستطيع أن يدرك ما سوف يحيق به من شر، إذا ما كان حكيمًا sophos" (Theognis 681-2)"[٣٤].

وعلى النقيض من المديح الذى كتبه بنداروس، فإن شعر هوميروس الملحمى فى "الإلياذة" و "الأوديسية" لا يدعى بأنه قاصر على فئة بعينها، ولا يعرف نفسه بأنه شعر مديح. ورغم أن شعر هوميروس الملحمى وشعر بنداروس فى المديح يشتركان فى القول بأنهما يمنحان الشهرة أو المجـــــد kleos، فإن شعر بنداروس فقط، كما سبق أن رأينا هو الذى يصف نفسه بأنـــه ainos. ومن ناحية أخرى، بينما يمكننا وصف كل شعــر المديح بأنـــه ainos، فليست كل أمثلة الـــ ainos هى شعر مديح. فقد تشير كلمة ainos، على سبيل المثال، إلى الوعظ parainesis[٣٥]، كما تطلق كذلك على قصص الحيوان التى استخدمها أرخيلوخوس لكى يعظ أصحابه ويلوم أعـــداءه .(Fr. 174 West) ولأن شعر المديح ainos كان وسيلة ذات حدين فقد استطاع أن يعظ أو يلوم إلى جانب المديح. كما استطاع شعر المديح، إضافة إلى كل ذلك، أن يتخذ لنفسه أشكالاً شعرية كثيرة؛ فبينما كان

---

(٣٤) حول الدفاع والتعليق على قراءة kakon فى المخطوط راجع: Nagy, *Theognis*, pp. 22-6.

(٣٥) Machler, *Auffassung des Dichterbrufs*, p.47; Nagy, Best of the Achaeans, pp.238-42.

يغنى مصحوبًا برقص الكورس فى أوزان بنداروس الأيولية الداكتيلية، فقد قام المنشدون بإنشاده فى أشكال أخرى مثل الوزن الإيامبى لأرخيلوخوس والوزن الإليجى لثيوجنيس (e.g.681-2). ومن ثم نقول إنه من الأفضل أن نفكر فى المديح ainos باعتباره طريقة للحديث وليس نوعًا أدبيًا، ولكن المهم هنا أن شعر هوميروس الملحمى وشعر بنداروس يختلفان عن بعضهما البعض بوجود أو غياب التعريف الذاتى فى إطار الـ ainos.

ومن ثم نتساءل كيف يختلف المجد kleos فى شعر المديح عن المجد فى الشعر الملحمى الذى لا يعتبر مجده kleos نوعًا من المديح ainos ؟ ولكى ندرك هذا الاختلاف يجب علينا أولاً أن نتأمل معنى كلمة "المجد" kleos. ففى شعر المديح الذى كتبه بنداروس و فى شعر الملاحم الهومرى تشير كلمة kleos إلى فعل المدح، ولكن المديح يأتى فى الشعر الملحمى فى ثنايا رواية أمجاد الأبطال العظام، التى تأتى دائمًا فى ضمير الغائب. بينما يأتى المديح بصورة مباشرة أكثر فى شعر المديح، ورغم أن كلمة kleos فى هذا الشعر تشير أيضًا إلى فعل المدح، فإنه ينطبق هنا على ما هو موجود فى الواقع الحالي، ويأتى عادة فى ضمير المخاطب المفرد. فعلى سبيل المثال يمدح بنداروس فى "أناشيد النصر" انتصارات الرياضيين الذين فازوا فى الألعاب الرياضية. ويُقام الاحتفال بالنصر بمناسبة عودة الرياضى المنتصر إلى موطنه. ومن ثم كان شعر المديح الذى نظمه بنداروس شعر مناسبات؛ فالمناسبة هى جوهر شعر المديح. وعلى النقيض من ذلك، لم يكن شعر هوميروس الملحمى المتمثل فى "الإلياذة" و "الأوديسية" شعر مناسبات، ولم يمدح شخصًا من عالم الواقع المعاصر للشاعر، ولكنه اقتصر على مدح أبطال الماضى البعيد والمجيد.

ولكن المدح فى شعر بنداروس لا يقتصر على مدح الأبطال الرياضيين المعاصرين فقط؛ فكلمة kleos فى شعر بنداروس ترتبط بمدح الرياضى المعاصر، وبالقدر نفسه بمدح أبطال الماضي، وهو ما تجده بوضوح شديد فى المثال التالى؛ إذ يقول بنداروس فى النيمية التاسعة:

" يقال إن الشهرة kleos أينعت من أجل هيكتور على مقربة

من مجارى نهر سكامانـــــدروس، كما أشرق
ضوؤها الساطع فوق المرتفعـــات شديـــدة الانحدار
عنـــد نهـــــر هيلوروس... فى مقتبل عمر
ابن هاجيسيداموس". (39-42)

ويتأكد التقابل بين خلفيات كل من البطلين، بطل الماضى والبطل الرياضى المعاصر، بفضل صورة المشاركة بينهما فى هذه الشهرة الساطعة. وبالإضافة إلى ذلك فإن البطل الرياضى المنتصر والبطل الذى ينتمى للماضى البعيد يُمدحان للسبب عينه؛ فمعاناة البطل الرياضى فى سبيل نيل هذا الانتصار تعبر عنه كلمة ponos (ألم أو معاناة)(٣٦)، أو كلمة kamatos (تعب أو هم)(٣٧)، وهى الكلمات نفسها التى تستخدم للتعبير عن صراع الحياة أو الموت الذى خاضه أبطال الماضى مع أعدائهم، أو للتعبير عن الصـــــراع بين الإنسان والحيوان(٣٨). وينطبق الوضع نفسه أيضـــًا عـــلى كلمـــة التعب أو التنافس aethlos (athlos)، والتى اشتقت منها كلمة aethletes (رياضي)، فهى تعنى "التعب" كما تعنى أيضًا "التنافس". وهكذا فإنها تنطبق على النتيجة التى حققها المنتصر فى عالم الرياضة فى الواقع الراهن، كما تنطبق على صراع الحياة أو الموت الذى خاضه البطل فى الماضى السحيق (٣٩).

لا يفرق بنداروس بين المجد kleos الذى يستحقه البطل الرياضى بسبب انتصاره، والمجد kleos الذى يستحقه من يقوم بأعمال بطولية. وهذا ما يجعل أيديولوجية شعر المديح عند بنداروس تماثل أيديولوجية المسابقات الرياضية التى من خلالها يكتسب الرياضيون أمجادهم. و تقوم المسابقات الرياضية فى الأساس على عقيدة دينية؛ فكل احتفال رياضى، يقام كل موسم بشكل مستمر ومتكرر، يؤكد موت بطل ما ومعاناة قديمة مهمة تستمر للأبد، ومن أجلها يتم استخدام معاناة الأبطال الرياضيين التى تتكرر مع كل مسابقة

---

(٣٦) على سبيل المثال: Pindar, *Olym.* 5.15, 11.4; *Nem.* 4.1, Isth. 5.25.
(٣٧) على سبيل المثال: Pindar. *Pyth*. 5.47, *Nem*. 3. 17 .
(٣٨) على سبيل المثال: Pindar, *Pyth*. 4. 178, 4. 236, 4. 236, *Nem*. 1. 70.
(٣٩) Athlos: عمل الرياضى e.g. *Isth*. 5.7, عمل البطل e.g. 4. 220, *Isth*. 6. 48.

ضربًا من التعويض الدائم. وكما يظهر بوضوح فى شعر بنداروس، فإن عقيدة الألعاب الرياضية الدينية تعادل العقيدة الدينية للشعر ذاته؛ فإن معاناة كل بطل رياضى، والتى تقابل معاناة البطل الأصلى الذى كافح ومات، تتطلب نوعًا من التعويض (أو المكافأة) على هيئة أغنية تمدح البطل الرياضى وتمدح انتصاره(٤٠). وهذه الأغنية التى نظمها الشاعر تتطلب بدورها مكافأة تقدم لمن نظم الأغنية من قبل الرياضى المنتصر وعائلته (*Pyth*. 9.93). ويتم الإفصاح بوضوح عن سلسلة المكافآت هذه فى كل مكان يشير فيه بنداروس إلى أنه يدين بنظم هذه الأغنية أو تلك لرعاته (*Olymp*. 10.3, 10,8) على سبيل المثال). ولكن هذه الإشارات قد أسيء فهمها، فقد اعتبرها الدارسون المتخصصون المحدثون فى شعر بنداروس دليلاً صريحًا على أنه كان شاعرًا يتبع "ربة الفن" الأجيرة؛ فعندما يقول بنداروس إنه سوف ينظم أغنية لأحد رعاته، يفهم النقاد خطأ أن ذلك يعنى وجود عقد بين الشاعر وراعيته يؤدى فيه خدمة مقابل أجر مادى. و هم بهذا الفهم يتجاهلون أن مفهوم "القيمة" فى المجتمع الإغريقى القديم (الأرخى) كان ميراثًا مقدسًا فى بعض جوانبه، وكان يسبق عصر النقود.

وبالطبع كانت توجد بعض الإنجازات المعاصرة، إلى جانب البطولات الرياضية، التى كانت جديرة بأن تنظم فى مدحها قصائد الشعر. ولعل الانتصارات الحربية هى أوضح مثال، والتى كان بنداروس يستخدم فى حديثه عنها المصطلحات نفسها التى يستخدمها فى حديثه عن الانتصارات الرياضية. ففى شعر بنداروس. كما فى أشعار غيره من الشعراء، نجد أن الإنسان الذى يشتبك أو يشترك فى الحروب و يخوض المعارك كان يقاسى ويعانى، ويستخدم الشاعر الكلمات ponos, aethlos, kamatos (*Isth*. 8. 1-16) للتعبير عن معاناته. وهكذا نرى مرة أخرى كيف يسقط التمييز بين المجد kleos الذى يستحقه البطل وذلك الذى يستحقه الإنسان العادى.

ففى هذه الحالة فقط يمكن للإنسان العادى أن يحصل على الشهرة نفسها التى

---

(٤٠) تسمى مناسبة أغنية النصر lytron "تعويض أو مكافأة" فى مقابل "آلام أو معاناة" البطل الرياضى *Isth*. 8.2, *Olym*. 7. 77. أما آلام البطل الرياضى فهى فدية شكلية lytron لعذاب الموت.

يحصل عليها البطل فى مقابل قيامه بالنشاط نفسه، أى النشاط العسكري. ويمكننا أن ندعم الدليل الداخلى الموجود فى الشعر بالدليل الخارجى؛ فلقد كان الاشتراك فى الحروب يعتبر نشاطًا دينيًا تمامًا مثل الاشتراك فى المسابقات الرياضية(٤١). ولذلك يمكننا اعتبار أغانى المديح التى تكافئ الانتصار فى الحروب و فى المسابقات الرياضية حلقة مهمة فى سلسلة شعائر دينية.

ولقد أثرت تطورات أخرى مرت بها الحضارة الإغريقية القديمة فى هذه الصورة؛ فمع تطور المدينة – الدولة الذى تزامن مع تطور نظام الحرب وظهور نظام الفيلق phallanx، الذى يتكون من المواطنين العاديين، تحول الاتجاه العام إلى التقليل من أهمية إسهام الطبقة الأرستقراطية فى الحرب. وهكذا تضاءلت فرصة حصول أفراد هذه الطبقة على مآثر حربية، ناهيك عن فرصة الاحتفال بها. لقد كانت المدينة الدولة القديمة لا تشجع تمجيد الإنسان الفرد. وكانت تلجأ إلى تشريع القوانين فى الغالب لتحقيق ذلك، ويظهر هذا بشكل عام فى القوانين التى تنظم شعائر الدفن وفى شعر المراثى بشكل خاص، بل إن الشكل الفنى لشعر الأبجرامة نفسه يعكس ذلك الحظر الذى فرضته الدولة على إلقاء أغانى المديح فى الجنازات؛ فقد حلت المراثى المكتوبة محل القيام بأدائها(٤٢).

وفى أثناء ما يسمى بعصر "الطغاة"(*) ظهرت شخصيات كانت بمثابة قوة دافعة للابتكار فى التاريخ السياسى الإغريقي، بل لقد أصبحت هذه الشخصيات فيما بعد "النماذج الأولى للفرد" بالمعنى الدقيق فى بلاد الإغريق.(٤٣) إن التغلب على المدينة الدولة، على الأقل فى التاريخ المكتوب، يتأتى بإحساس الفرد بذاته. وفى نهايات هذه المرحلة من الحضارة الإغريقية، فى عصر الطغاة، حينما استطاعت العائلات البارزة أن تخرج من بين صفوفها

---

(٤١) Brelich, *Guerre*, passim.

(٤٢) Alexious, *Ritual Lament*, pp. 104-6.

(*) يلاحظ أن كلمة طاغية tyrannos أصلاً فى الإغريقية لا تعنى ما تعنيه اللفظة المقابلة فى اللغة العربية، ولكنها ببساطة كانت تعنى من وصل إلى الحكم بالطريق غير المألوف أى بغير الوراثة. وبمرور الزمن اكتسبت معنى الحكم الاستبدادى. (المحرر).

(٤٣) Most, *Greek lyric poets*, p. 83.

أفرادًا - شخصيات عامة تستطيع التغلب على مؤسسات المدينة الدولة ظهرت شخصية بنداروس (٥١٨-٤٣٨ق.م)، أستاذ فن الشعر الغنائى الجماعي. وبفضل حماية عائلات الطغاة – أو أشباه الطغاة – لشخصيات مثل بنداروس، ولبعض معاصريه مثل سيمونيديس- وهم أشخاص ثبت وجودهم تاريخيًا، ويمكن أن نصفهم بأنهم كانوا "مؤلفين" (مبدعين)، استطاعوا تقديم تجديداتهم الشعرية. وفى البداية قد تبدو هذه الحماية مثيرة للقلق، خاصة فى مقابل الاعتقاد المريح الذى ساد من قبل والقائل بأن بنداروس وأمثاله من الشعراء كانوا يتمتعون بحماية الطبقة الأرستقراطية بصفة عامة، وأن ارتباطهم ببعض الطغاة مثل هيرون (*Olym.* 1) كان ناتجًا عن مكانتهم الأثيرة لدى الطبقة الأرستقراطية. ورغم أن بنداروس نظم بعض أشعاره بتكليف من بعض الطغاة أو من شخصيات تشبه الطغاة، فإنه نظم الكثير من أشعاره بتكليف من شخصيات أرستقراطية لا يوجد دليل تاريخى على أنهم كانوا يتمتعون بسلطة الطغاة ونفوذهم، ولكن الانطباعات الأولى - كما سنرى ، قد تكون مضللة.

أما فيما يتعلق بالأبطال الرياضيين الذين ينتمون لجزيرة أيجينا Aegina، والذين يكرمهم بنداروس بشعره بمناسبة انتصارهم، فلا يوجد دليل كاف يشير إلى وجود طغاة أو أشباه طغاة فى هذه العائلات الأرستقراطية، ولا يمكننا أن ننكر أنه من الصعب بمكان مجرد إيجاد دليل مباشر يساعدنا فى تقدير أهميتها النسبية. غير أنه يمكننا القول إن المؤشرات غير المباشرة توحى بأن رعاة بنداروس فى جزيرة أيجينا كانوا مجموعة مميزة و محدودة داخل الطبقة الأرستقراطية. من بين هذه المؤشرات استخدامه لكلمة patra (وطن، قبيلة، أسرة، عائلة) بشكل خاص فى المواضع التى ترتبط بجزيرة أيجينا و من ينتسبون إليها(*). بينما لا تعنى كلمة patra فى القصائد الأخرى التى لا ترتبط بجزيرة أيجينا، سوى "الوطن" (*Pyth.* 11.23). فتمسك بنداروس على هذا النحو بالإشارة لأيجينا ومن ينحدرون منها، وربطهم بأياكوس وسلالته، قد يكون دليلاً ضمنيًا على أن تلك الطبقة الأرستقراطية كانت

(*) فى معظم الحالات ترتبط كلمة patra بشخصية أياكوس أو بنسله Aiakidai، وفى أحيان أخرى تشير هذه الكلمة إلى نسل ثياندروس Theandridai (*Nem.* 4.77)، أو إلى نسل يوكسينوس Euxenidai (*Nem.* 7.70)، أو إلى نسل بسالوخيوس Psalukhiadai (Isth. 6.63) أو إلى نسل ميدولوس Meidulidai (*Pyth.* 8.38).

عبارة عن مجموعة من العائلات التى ترتبط معًا بأواصر النسب، وترجع كلها إلى أحد أبطال الماضى (قارن Herodotus 8.64.2).

وإذا ما تابعنا حديثنا حول قضية أن بنداروس وغيره من الشعراء قد حققوا مكانتهم من خلال حماية عائلات الطغاة أو أشباه الطغاة لهم، فإننا نلاحظ أن المديح ainos كان وسيلة بنداروس التقليدية فى التعبير عن ذاته. ولأن المديح كان أحد أدوات النقد الاجتماعى التقليدية، وكان وسيلة للحوار الأخلاقى، فقد استخدمها الشاعر بشكل مستمر للتحذير من تفشى الطغيان فى صفوف الطبقة الأرستقراطية، ولتوجيه اللوم لهذه الطبقة لافتقادها الأساس الأخلاقي.

وبما أن شعر المديح، كما سبق ورأينا، يعنى وجود مجتمع أرستقراطى مثالى يمكنه أن يتواصل معه، فمن المهم للغاية أن نضيف هنا أنه بوسعنا أن نضع أيدينا على الأسباب التاريخية التى تؤدى لظهور الطغاة وأشباه الطغاة فى السياق الاجتماعى للدوائر الأرستقراطية، أى أن السياق الاجتماعى للأرستقراطية كان التربة التى يمكنها أن تفرز طغاة المستقبل، وذلك من وجهة نظر شعر المديح، والذى كان وسيلة الشاعر لنقد المجتمع وللتحذير من احتمال ظهور حكم الطغاة.

ولكن، كيف تمكن بنداروس من التحذير من حكم الطغاة إذا كانت الطبقة الاجتماعية التى تقدم له الحماية هى نفسها التربة الخصبة التى تفرز الطغاة ؟ ويمكننا الإجابة عن هذا التساؤل بقولنا إن "أناشيد النصر" قدمت لبنداروس فرصة مثالية؛ فقد كان هناك تماثل كبير فى الموضوع بين انتصار البطل الرياضى وسلطة الطاغية، والذى تجسد فى شخصية كيلون "Kylon " البطل الأوليمبي، الذى اختار موسم الألعاب الأوليمبية ليحاول عمل انقلاب فى أثينا. ومن ثم نكرر القول بأن المديح فى شعر بنداروس كان جزءًا لا يتجزأ من أيديولوجيته التى تحذر من احتمال ظهور الطغاة، أما إذا أصبح الاحتمال حقيقة بالفعل، فإن هذا الشعر يمكنه أن يتجه إلى مدح الطاغية على أنه "ملك" basileus وهو يواصل إدانته المستمرة لحكم الطغاة.

لقد كان هذا الشعر، الذى يكرم من كلفوا بنداروس وأمثاله بنظمه، شعر مناسبات، وليس من المحتمل أنه بذلك صار معفيًا من الارتباط بعملية إعادة النظم فى أثناء حفلات العروض التى كانت إحدى سمات الشعر فى المدينة الدولة إبان قمة تطورها. وبينما يدين هؤلاء الشعراء بشهرتهم بوصفهم شخصيات تاريخية إلى من كانوا يحمونهم من الطغاة، فإن الطغاة أيضًا يدينون بشهرتهم – ولو بشكل جزئى – لهؤلاء الشعراء الذين غالوا فى الحديث عن إنجازاتهم حتى عادلت إنجازات أبطال الماضى السحيق. ويعبر الشاعر إيبيكوس Ibykos، عن هذا المعنى صراحة عندما يقول للطاغية بوليكراتيس Polykrates إن شهرته kleos الخالدة سوف تتحقق من خلال أغنية الشاعر التى يمدحه بها، والتى يطلق عليها اسم الشهرة kleos (Ibycus. Fr. 282a 47-48 Page):

> "أنت أيضًا [أى أنت أيضًا مثل الأبطال الذى ذكرتهم الأغنية لتوها] يابوليكراتيس، سوف تنال شهرة لن تزول أبدًا، بسبب أغنيتي، وهى شهرتى (kleos)".

ويؤكد الاستخدام المزدوج لكلمة "kleos" (شهرة) هنا على مفهوم التبادلية الموجود فيها؛ فالطاغية يحصل على شهرته من خلال مديح الشاعر الذى تعتمد شهرته بدورها على شهرة راعيته فى عالم الواقع.

ويمكننا القول إن الشاعر لا يؤثر فى شهرة راعيته بتسجيل صفاته وإنجازاته فى عالم الواقع فقط، ولكن أيضًا بربطه بأبطال الماضى السحيق. وقد يحدث هذا الربط أحيانًا عن طريق النسب المباشر. فعلى سبيل المثال، يؤكد شعر بنداروس فى مدح الطاغية ثيرون Theron من أكراجاس مزاعمه بخصوص انحداره من سلالة بولينيكيس أحد أبطال التراث الملحمي، وأحد القادة السبعة الذين اشتركوا فى الحرب ضد مدينة طيبة: (*Olym.* 2.41-7).

ويختلف الوضع تمامًا بالنسبة لشعر الملاحم؛ فمع عصر الطغاة كان التراث الملحمى الإغريقى متمثلا فى "الإلياذة" و"الأوديسية" قد وصل إلى مرحلة من النضج بحيث أصبح بالفعل تراث الإغريق كافة، أى أنه أصبح تراثًا مقتنًا مستثنى من الضرورات السياسية

الطارئة للطغاة. ولا تعود عمومية ملاحم هوميروس وشموليتها إلى واقعة واحدة مثل تدوين هذه الأشعار، ولكنها جاءت نتيجة لعملية تطور مستمر أدت إلى انتشار التراث الهومرى فى أنحاء العالم الإغريقى بأكمله بما صاحبه من استمرار عملية النظم فى أثناء حفلات الإنشاد فى الاحتفالات الإغريقية العامة، مما أدى إلى وجود رواية موحدة من أشعار هوميروس لكل الإغريق فى مقابل الروايات المحلية المتعددة. وبالرغم من أن اختلاف الروايات المحلية كان من الممكن استغلاله لمصلحة الطغاة المحليين، فإن وحدة حفلات الإنشاد الهومرية على مستوى الإغريق جميعًا أصبحت فى النهاية عائقًا أمام المذاهب السياسية للطغاة، وهنا نتذكر ماكتبه هيرودوتوس (5.67) عن كليسثينيس Kleisthenes طاغية سيكيون Sikyon والذى ألغى حفلات الإنشاد العامة التى كانت تقدم أشعار هوميروس فى مدينته؛ لأنه اعتبرها متحيزة لمدينة أرجوس، التى كانت تربطها علاقة عداء بمدينته سيكيون آنذاك. وهكذا يمكننا القول إن الأشعار الهومرية، بقامتها المديدة فى عيون الإغريق جميعًا، كانت لا تتناغم مع حاجات الجمهور المحلى ومناسباته، ولا يمكننا أن نتوقع أن تستجيب هذه الأشعار لاعتبارات مثل الإشادة بذوى السلطة والنفوذ الذين يرعون الشعراء، أو الإشادة بسلسلة نسبهم؛ فالهوة التى تفصل أبطال الماضى عن رجال الحاضر لا يمكن تخطيها فى شعر هوميروس. ومن ثم فلا عجب أن يقال إن أحد أبطال هوميروس يستطيع رفع الأحجار الضخمة التى لا يستطيع رجلان من رجال " العصر الحالى " زحزحتها (IL. 12.445-a).

أما بالنسبة لشعر المديح الذى كتبه بنداروس فإنه يفعل ما هو أكثر من تأكيد امتداد سلسلة نسب العائلات الأرستقراطية ليصل بها إلى الماضى البطولى، إنه يجعل مجد kleos الأبطال الرياضيين المنحدرين من تلك العائلات يتساوى بشكل واضح مع مجد أبطال الملاحم الهومرية كما سبق و رأينا. ولكن شعر بنداروس لا يدعى أنه ينحدر من شعر هوميروس الملحمي، وهو ما كان يتواءم مع إدعاء من يمدحهم شعر بنداروس بأنهم ينحدرون من سلسلة الأبطال الذين يمدحهم شعر هوميروس الملحمى.

وكما يظهر فى شعر المديح، أعتبر بنداروس هوميروس مجرد حلقة فى سلسلة

طويلة تضم الشعراء الذين يعتبرهم أساتذة الشهرة kleos، أى أنه تعامل مع شهرة هوميروس باعتبارها فرعًا من فروع شجرة الشهرة التى بقيت حية، مثل شعر المديح الذى ينظمه بنداروس نفسه. ولكن شهرة بنداروس، على نقيض شهرة هوميروس، تمتد إلى عالم الواقع؛ إذ تربط بين أبطال الماضى ورجال الحاضر، بل إن مفهوم "الجديد" nea أو neara (أى الأشياء الجديدة) فى شعر بنداروس لا ينطبق فقط على تجديداته الشعرية، ولكنه يمتد لينطبق على تطبيقه لأمجاد أبطال الزمن الغابر على أمجاد من يمدحهم فى زمنه من رجال العصر الحاضر(٤٤).

يؤكد زهو شعر بنداروس بنفسه، و إيمانه بأنه من خلال المديح تسقط الفروق بين أبطال الماضى ورجال الحاضر أن شعره كان شعر مناسبات، وهو ما يعود بنا إلى تعريف هذا الشعر بأنه مديح ainos؛ حيث لا يشاركه الشعر الهومرى فى تعريف نفسه بهذا التحديد. لقد كانت الأعمال الحربية الباهرة مادة جيدة ليمجدها شعر المديح، ولكنها لم تكن كذلك بالنسبة لتطور المدينة الدولة. فحتى لو استبعدنا حاليًا فكرة أن المدينة الدولة تقوم على الجهود الجماعية فى مقابل إنجاز الفرد الأرستقراطي، فإن تمجيد الأعمال العسكرية قد يثير بعض المشكلات السياسية الداخلية: فما يعتبر نجاحًا لدولة قد يعتبر فشلاً لأخرى، حتى بات من الصعب أن ينال أى انتصار عسكرى تقدير جميع الإغريق. وعلى النقيض تمامًا، حظيت انتصارات الأبطال الرياضيين فى المسابقات الأوليمبية، التى كانت تقام كل أربع سنوات، على تقدير جميع المدن – الدول فى جميع أنحاء العالم الإغريقي. وهكذا، فليس من المستغرب أن انتصار الإغريق على الفرس عام ٤٧٩ ق.م. كان الاستثناء الوحيد، ونال الشعر الذى مجده تقدير الإغريق جميعًا؛ لأنهم اعتبروه انتصارا لهم جميعا. وقد مجده بنداروس فى إحدى قصائده، إلى جانب الموضوع الرئيس الذى يمجد انتصار أحد الأبطال الرياضيين الذين ينتمون لجزيرة أيجينا فى الألعاب الإسثمية عام ٤٧٨ق.م، ويقول بنداروس فى إحدى قصائده إن الشعر الذى يمدح الانتصارات ظهر حتى قبل ظهور الشعر الملحمى (*Nem.* 8.50-1) وذلك لكى يوضح أن الألعاب الرياضية تتواءم مع شعر المديح

---

(٤٤) Miller, *Nemean 8*, p. 114.

تمامًا، بل إنه يجعل المحاربين السبعة الذين حاربوا ضد طيبة يشاركون فى مسابقات رياضية خاصة قبل تقدمهم للاشتباك فى الحرب الشهيرة؛ فهذه الأغنية التى نظمها بنداروس للاحتفال بانتصار هذا البطل الرياضى من أيجينا تحتفى بتلك المسابقات الرياضية جاعلة إياها النموذج الأصلى للألعاب النيمية.

ففى شعر بنداروس، كما سبق وقلنا. كان الاحتفاء بمجد kleos الأبطال، فى هذه الحالة هو المديح ainos وليس الملحمة، كما سبق ورأينا. كما يمكن أن يكون المديح ainos الذى تقدمه الملحمة أيضا. ففى "الإلياذة" الكتاب التاسع،على سبيل المثال، عندما ينصح الشيخ الكبير فوينيكس Phoenix البطل أخيليوس فإنه يقدم نصيحته على هيئة مديح ainos. ويشير إلى حديثه هنا باعتباره "أمجاد الأبطال... رجال الماضى العظام (Hom *Il.* 9, 524-5) وفى حديث فوينيكس المتدفق يروى قصة البطل ملياجروس باعتباره نموذجًا رئيسًا على قصص أبطال الماضى العظام. وهو يوجه هذه القصة الى أخيليوس بطل الحاضر، الذى تقدمه "الإلياذة" فى أثناء عملية تحوله للبطولة. ويبدو واضحًا، من وجهة نظر أخيليوس ومن وجهة نظر "الإلياذة" نفسها، أن الرسالة الحقيقية لقصة فوينيكس التى قصها على أخيليوس تتجسد فى اسم باتروكلوس Patro-klees الذى يعنى اسمه "يملك أمجاد الأسلاف". وسوف نجد، فيما يتعلق بموضوع باتروكلوس عند هوميروس، أن التفرقة بين الأبطال والأسلاف لم تكن موجودة. ففى هذا الموضوع، يكون مديح الأسلاف هو نفسه مديح للأبطال، وهو الحال نفسها فى شعر بنداروس عندما يمدح الرياضيين المنتصرين؛ فمديح الأسلاف يتحقق من خلال مديح الأبطال الرياضيين.

ويعتبر موضوع باتروكلوس فى "الإلياذة"، كما عبر عنه مديح ainos فوينيكس لأخيليوس، مثالاً يوضح لنا كيف تشير الملحمة إلى شكل المديح ainos دون أن تعتبر نفسها مديحًا بالفعل. ومن الممكن أن نجد المزيد من الأمثلة الأخرى خاصة فى "الأوديسية" (14. 508) حيث سنجد النموذج نفسه؛ فالملحمة تستطيع أن تشير إلى شكل المديح، لكنها ليست مديحًا.

هذا ما يعود بنا إلى تأمل إشارة الـ ainos لنفسه باعتباره شعرًا للمديح؛ فشعر

المديح، كما سبق ورأينا، يعتبر نفسه جاليًا للشهرة kleos كما هو واضح، بل إنه يشبه شهرته بالشهرة kleos التى تجلبها الملحمة. كما لو كان شعر المديح هو أصل الشعر الملحمي. وفى الواقع فإن هذا ما يقوله أرسطـو، من أن الشعر الملحمى قد نتج عن الشعر الذى يمدح الآلهة والبشر (hymnoi & encomia, Po. 1449 b 27, 1449 b 32-4 0) وهو أيضا، كما يبدو، ما تقوله الملحمة ذاتها؛ ففى المواقف التى تمدح فيها إحدى الشخصيات شخصية أخرى فإنها تتنبأ بأن هذا المديح سوف يحقق لها الشهرة kleos وسوف يسمعه الجمهور فى المستقبل (e.g. *Il.* 24. 192-202)، بل إن الأمثلة القليلة فى ملاحم هوميروس التى تتم فيها مخاطبة البطل بصيغة المخاطب تعطينا انطباعًا بأن استخدام صيغة الغائب لم يكن سوى مجرد تغيير لصيغة المخاطب التى يستخدمها شعر المديح (e.g. *Il.* 16.787) ومع أننا قد نرغب بشدة فى اعتبار شعر المديح الأصل الذى اشتق منه الشعر الملحمى، فيجب علينا أن نتذكر أنه بينما تطور الشكل المشتق ليصبح الشعر الهومرى الذى حقق شهرة عالمية وقبولاً عامًا، فقد كان الشكل الأصلي، فى أثناء ذلك، يتطور ليصبح ذلك الشكل المحدد المتخصص، والذى تمثل فيما بعد فى أغانى النصر التى نظمها بنداروس.

٤- الشاعر محترفًا

فى المجتمعات المعقدة التى تتميز بتقسيم العمل، يمكن أن نتوقع أن يشيروا إلى المغنى أو الشاعر باعتباره صاحب حرفة، وهذا لا يعنى بالطبع أن جميع أنواع الأغنية (أو الشعر) التى تدخل فى نطاق اختصاص المغنين أو الشعراء كانت قاصرة على المحترفين. كما أنه لا يعنى أيضًا أن الأنواع الأخرى كانت محظورة على المحترفين، ومن الأمثلة التى تتبادر إلى الذهن بسرعة أغانى هدهدة الأطفال، والعديد على الموتى، والتى كانت نتيجة لتقسيم العمل بين الجنسين.

ومن ثم سوف نتأمل بعض الإشارات الصريحة لكل من المحترفين وغير المحتـرفين فى أداء الأغنية والشعر. وفى البداية نقول إن المغنى المحترف aoidos كان ينتمى إلى فئة الصناع (Homer, *Od.* 17, 381-5, demos محترفو الحـى =demiourgoi). وإلـى جانب المغنى كانت توجد بعض المهن الأخرى مثل: العراف mantis، الطبيب iater، النجار

tektōn، المنادى kerux (*Od.* 17, 381-5; 19. 135). وفى قصيدة هيسيودوس "الأعمال والأيام" كان المغنى المحترف يوضع إلى جانب النجار tektōn والخزاف kerameus. وكان الصناع أو أصحاب الحرف يتنقلون داخل المجتمعات، وكانوا يتمتعون بحصانة قانونية؛ لأن عملهم يتطلب الانتقال من منطقة لأخرى. وقد نقارن تلك الفئة بفئة "أصحاب الحرف" الأيرلندية القديمة "cerd"، وهى التسمية التى كانت تطلق على الحرفيين، والتى كانت تضم بين صفوفها الشعراء الذين كانوا يتمتعون أيضًا بالحصانة القانونية؛ لأنهم كانوا دائمى التنقل بين القبائل. وفى الواقع كانت حرفة النجارة (Pindar, *Pyth*. 3. 113) وحرفة النسج (Bacchylides 5.9-10) حرفتين تستخدمان للتعبير المجازى عن فن الشعر فى بلاد الإغريق. وتنتمى الكلمة الأيرلندية القديمة "cerd" (حرفة) إلى أصل الكلمة الإغريقية نفسها kerdos، والتى تعنى حرفة أو مكسب. وفى شعر بنداروس وغيره من الشعراء تستخدم الكلمة على نحو إيجابى بمعنى حرفة، ولكنها تستخدم أيضا بمعنى سلبى، وعندئذ تعنى احتراف صنعة الشعر (*Isth*.1.5.Pyth.1.92).

وبين الحين والآخر يقدم شعر هوميروس المزيد من التمييز بين المغنيين المحترفين aoidoi والمغنين غير المحترفين الذين نسميهم "الهواة". على سبيل المثال، فى جنازة هيكتور أطلق لفظ aoidoi (المغنين المحترفين) على من كانوا يغنون نوعًا من العديد له طابعه الخاص، كان يسمى threnos، بينما قام المغنون غير المحترفين من أقارب المتوفى بغناء نوع من البكائيات الأساسية كان يسمى goos (*Il.* 24: 723, 747, 761). كما قامت عرائس البحر وهن من أقارب أخيليوس، بغناء نوع عادى من أغانى المراثى والعديد على الموتى (*Od.* 24, 58-9)، بينما تغنت ربات الفنون بنوع مميز من الرثاء كان يسمى threnes (24.60-1). وفى "الأوديسية" نجد نموذجًا من الشعراء المحترفين الذين يحترفون مهنة غناء الأشعار، مثل فيميوس Phemios وديمودوكوس Demodokos. بينما يعتبر أخيليوس فى "الإلياذة" نموذجًا للهواة؛ إذ كان يجلس فى خيمته ليتغنى بأمجاد الرجال (klea andron) لكى يروح عن نفسه (*Il.* 9.189).

ولكن، من الأهمية بمكان أن ننظر إلى الفرق بين الهواية والاحتراف فى ضوء مفهوم "القيمة" قديمًا. فمن الواضح أن الصناع أو الحرفيين demiourgoi كانوا يحصلون على مكافأة مادية فى مقابل الخدمات التى كانوا يؤدونها. وكان عنصر التكريم يدخل فى هذه المكافأة إلى جانب العنصر المادى، مثل التكريم الذى يناله أى إنسان فى مقابل الخدمات التى يؤديها لمجتمعه. وفى بلاد الإغريق القديمة، كان نظام المكافأة تبادليا وهرميًا (تراتبيًا) فى الوقت ذاته.

ولكن مع انتقال المجتمع من الاقتصاد غير النقدى إلى النظام النقدي،ظهرت أزمة تتعلق بما يؤديه أصحاب الحرف من خدمات؛ فمن ناحية من يقدم الخدمة، تزايد تقديره للجانب المادى من المكافأة، ومن ناحية أخرى تناقص التقدير لدى متلقى هذه الخدمة. وتتضح هذه الأزمة بشكل جلى فى تغير معنى الكلمة الإغريقية "misthos" مكافأة تقديرية نظير تقديم خدمة(٤٥)، ويبدو جليًا ميراث معنى التبادلية التنافسية فى هذه الكلمة من الكلمة الأصلية التى تماثلها فى السنسكريتية – midha، والتى تعنى "منافسة" أو "جائزة الفوز فى منافسة".

ولكننا نستطيع اكتشاف التعديل الذى طرأ على معنى كلمة misthos حتى فى المصادر القديمة؛ فقد اقتصر مفهوم المكافأة فى كلمة misthos بالفعل على عمل الحرفيين، وأصبح من غير اللائق استخدامها للتعبير عن المكافأة التى ينالها المواطن نظير إسهامه فى أمور المدينة الدولة. وقد أدى ذلك إلى وضع كلمة misthos فى موقف سلبى من وجهة النظر الفنية؛ فقد أصبحت تعنى مجرد "أجر الصانع"(٤٦).

ولقد تجلت فى الشعر ذاته هذه الأزمة المرتبطة بمعنى القيمة؛ فعلى سبيل المثال: رغم أن مفهوم المكافأة المادية التى نالها بنداروس مقابل نظمه القصائد قد ظهرت فى شعره بوصفها قيمة إيجابية (*Isth.* 2, 1-13)، فمن الواضح أن صورة "ربة الفن التى تحب الربح" philokerdés أو "التى تعمل مقابل أجر" (*Isth* 2, 6, ergatis) هى مجرد مقارنة

---

(٤٥) Benveniste, *Vocabulaire*, 1, pp. 163-9.

(٤٦) Will, *Misthos*, p. 437.

لإظهار قيمة أكثر إيجابية هى تبادل عبارات التعظيم بين الشاعر وعميله(٤٧). ففى شعر بنداروس نجد أن "الأجر" الذى يتلقاه الشاعر لنظمه الأغنية يعادل "الجميل" kharis أو السرور المتبادل بين الشاعر والشخص الذى يمدحه: "إننى سوف أكسب"، أجرًا لى misthos، فرحة kharis" تماثل فرحة الأثينيين بعد موقعة سلاميس وفرحة إسبرطة بعد القتال الذى دار عند سفح جبل كيثايرون" (أى موقعه بلاتايا Plataia)(*) (Pyth 1, 75.7). هذه القيمة الإيجابية للمكافأة هى قيمة مادية وسامية فى ذات الوقت، وذلك لأنها قيمة مقدسة. ففى إطار شعر بنداروس، يصبح مفهوم المكافأة التى يحصل عليها الشاعر مقابل نظمه للقصائد مفهوما مقدسا طالما أن ذلك يحدث داخل إطار مقدس مثل مناسبات الاحتفال بالنصر(**).

أما فى عالم الواقع، خارج إطار شعر بنداروس، نجد بالطبع أن المكافأة التى كان الصناع الحرفيون يتلقونها، بما فى ذلك الشعراء، كانت مكافأة مادية خالصة(٤٨). وهذا الواقع الخارجى هو الذى مكَّن بنداروس من أن يستخدم فى شعره صورة "ربة الشعر الأجيرة" فى مقارنة تستهدف إعلاء شأنه هو. فى هذا العالم الواقعي، كان نظام تبادل المنفعة داخل المجتمع، الذى تمثل فى نظام المدينة الدولة، على وشك الانهيار؛ فقد تميزت تلك الفترة بأنه كان فى إستطاعة الأفراد أن يحققوا قوة اقتصادية تمكنهم من التفوق على المدينة الدولة ذاتها. ولقد امتد ذلك النمط من التفوق إلى مجال الأغنية. فى ذلك العالم الواقعى، كانت الأغنية تعانى من خطر التحول من التعبير عن المجتمع إلى التعبير عن الفرد، الذى أصبحت قوته تهدد المجتمع. ولقد اعتبر ذلك بوصفه تحولاً فى فن الشعر ذاته:

"قبل نهاية القرن [الخامس]، تحلل الشعر الجماعى (الكورالي) من ارتباطه التقليدى

---

(٤٧) Kurke, *Pindar Oikonomia*.

(*) فى موقعه بلاتايا تمكنت القوات الإسبرطية بالذات من إلحاق هزيمة ساحقة بالفرس عام ٤٧٩ ق.م، وانسحب الجيش الفارسى من بلاد اليونان كلها.

(**) هنا يظهر بنداروس وكأنه شاعر – كاهن فى شعيرة دينية؛ مما يذكرنا بما يفعله رجال الدين حتى فى الديانات السماوية عندما يطلبون أحيانًا "الأجر" نظير خدماتهم الدينية ولا يرون فى ذلك انتقاصًا لقدرهم، بل يرون فى هذا "الأجر" ما يتمم طقسهم الدينى. (المحرر).

(٤٨) Descat, *Ideologie*, pp. 26-7.

بالاحتفالات الدينية، وربما جاء ذلك على يد إيبيكوس، ولكنه بالتأكيد جاء على يد سيمونيديس Simonides، وتحول إلى مدح العظماء. وكان هذا التحول يعنى أن تكاليف أجر الشاعر والعرض الجماعى سوف يتكفل بها أحد الأثرياء ممن يرعون الأدب وممن يملكون سلطة إصدار القرارات فى كل ما يرتبط بعرض الأغنية. ولقد أصبحت "ربة الشعر"، طبقًا لتعبير بنداروس، شغوفة بالنقود، وأصبحت تعمل من أجل لقمة العيش[٤٩]".

فى عالم الواقع، كان الرجال العظام الذين يوجه إليهم المديح هم الأشخاص الذين من المحتمل أن يصبحوا طغاة أو أشباه الطغاة والذين ينتمون للطبقة الأرستقراطية. أما فى عالم بنداروس الخيالي، فقد ظلت الطبقة الأرستقراطية هى المثال الذى يجب عليه مقاومة الفساد والتدهور الذى يؤدى إلى ظهور الطغاة. وكما سبق وقلنا، فإن هذا العالم الواقعى هو الذى جعل فى إمكان شعر بنداروس استخدام صورة "ربة الشعر الأجيرة" لتأكيد ترفعه ولإظهار الاختلاف وتأكيده. فكما نجد فى شعر هوميروس وهيسيودوس، يستخدم بنداروس فى شعره تعبير "المعدة الخاوية" للتعبير بطريقة رمزية عن اعتماد الشاعر، بوصفه الصانع الحرفى المتجول، على الجمهور المحلى الذى يرعاه ("أنساب الآلهة" ٢٦-٢٨ وفى سياق "الأوديسية" الكتاب الرابع عشر ١٢٤-١٢٥ والكتاب السابع ٢١٥-٢٢١). لقد كان هذا المثال الأخير، كما سنرى بعد قليل، هو الحقيقة المطلقة الواضحة فى الشعر الإغريقي.

وحيث إن مدح الشعر، كما يظهر فى الشعر القديم (الأرخى)، كان فائق القيمة، فقد ترتب على ذلك، أن الفعل الذى يستحق أن يمدحه الشعر يتعارض مع الأجور التى تتناسب مع الحرفيين. وهكذا نقرأ (Apollodorus 2.5.5) أن يوريسثيوس Eurystheus الذى يصدر أوامر العمل حاول إلغاء أحد أعمال البطل (هرقل)، وهو تنظيف حظائر الملك أوجياس Augeias بحجة أنه أدى هذا العمل نظير "أجر"، وبالمثل يرفض أوجياس أن يدفع أجرًا لهرقل عندما يعرف أنه قام بهذا العمل استجابة لأوامر يوريسثيوس، أى أنه كان أحد الأعمال الاثنى عشر[*] التى يجب عليه القيام بها. لقد كانت أغانى النصر وسيلة فعالة

---

(٤٩) Woodbury, Mercenary muse, p. 535.

(*) يمكن للقارئ العربى أن يقرأ بعض تفاصيل أسطورة هرقل ومغزاها فى مقدمات ترجمات المسرحيات التالية: =

حفظت لنا التصور المثالى للمكافأة التى يتلقاها الشاعر مقابل نظمه الشعر؛ فالإنجاز الذى حققه البطل الرياضى يتطلب حرفيًا أن تتم مكافأته بقصيدة من الأشعار الغنائية، بينما تكون الفرحة أو البهجة "kharis" هى مكافأة نظم الأغنية، وذلك فى إطار نظام تبادل المنفعة وبشكل جميل وممتع له طبيعة مادية وسامية فى الوقت ذاته. ولقد حفظ الشعر الملحمى أيضًا هذه الرؤية فى إشارته لتطوره من شعر المناسبات. إن الوصف المثالى للعرض الذى يقدمه المغنى فى أمسية من أمسيات الاحتفال، والذى نجده فى "الأوديسية" (الكتاب التاسع ٣–١١)، وإشارته المتكررة لروح البهجة "euphrosune" التى تسود تلك المناسبة، يصلح "توقيعًا يؤكد تطور الشعر من المديح المرتبط بمناسبة من المناسبات إلى ملاحم هوميروس ذات الطابع الكونى.

وتشير كلمة "البهجة" euphrosune فى شعر بنداروس الذى يصف نفسه بأنه ناظم شعر مديح ainos (*Nem.* 4.1) إلى المناسبة التى يقدم فيها الشعر والأغنية(٥٠). وفى ملحمة "الأوديسية" (9.5) يقال فى إشارة إلى البهجة التى يصنعها المغنى أثناء الاحتفال، إنه لا توجد غاية telos أو وظيفة اجتماعية يراد تحقيقها، ولكن الهدف من مثل هذه المناسبة هو تبادل الجمال والمتعة، وهو المفهوم الذى تعبر عنه كلمة "kharis" (الفرحة).

إن اعتماد المغنى المحترف aoidos، مع غيره من الصناع الحرفيين demiourgoi على تبادل الفرحة kharis مهم للغاية لكى نفهم تصور الإغريق القدامى لعلاقة الشعر بالواقع والحقيقة. وكما قلنا من قبل، كانت الأسطورة إحدى الطرق التى يؤكد بها المجتمع واقعه من خلال قصة. ولكن كلمة "أسطورة "myth"، من وجهة نظر

= سوفوكليس "بنات تراخيس" ترجمة: أحمد عتمان، ومقدمة ومعجم أسطورى. سلسلة المسرح العالمى الكويتية، عدد ٢٤٩، يونيو ١٩٩٠.
– سينيكا "هرقل فوق جبل أويتا" ترجمة: أحمد عتمان، وتقديم مع معجم أسطورى. سلسلة المسرح العالمى الكويتية – مارس ١٩٨١.
– يوريبيديس "هرقل مجنونًا" ترجمة: أحمد عتمان، وتقديم ومعجم أسطورى، المشروع القومى للترجمة رقم العدد ٢٨٤، المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠١).

(٥٠) Bundy, *Studia Pindarica*, p.2.

الاستخدام اليومى للغة الإنجليزية، تعنى نقيض ذلك تمامًا، أى أنها تنكر الواقع أو الحقيقة(*)، وهو الأمر الذى يتفق – إلى حد كبير – مع وجهة نظر الإغريق فى القرن الخامس ق.م. فالأسطورة mythos متعددة وكثيرة الاتجاهات والالتواءات؛ لذا فإنها ضد الحقيقة aletheia التى تكون واحدة دائمًا وذات اتجاه واحد مستقيم. ولقد كان بإمكان الشعر، كما سوف نرى، أن يكون إما أسطورة mythos أو "حقيقة" aletheia. وقد ارتبط هذا بتنقل المغنى المحترف aoidos بين المناطق المختلفة وحاجته لتعضيد علاقته بمختلف المجتمعات التى تعبر عن رؤاها المختلفة للعالم من خلال الأسطورة. وفى الأساس، كانت حاجة المغنى المتجول aoidos لفهم، ثم بعد ذلك نقد، الروايات المختلفة للأسطورة هى الحافز وراء ظهور الكلاسيكية.

ولكى نفهم الشعر فى ضوء الصراع بين الأسطورة mythos والحقيقة alétheia، سوف نبدأ ببعض السطور المشهورة من شعر بنداروس (*Olym.* 1.27-9):

> "هناك بالفعل الكثير من الأشياء العجيبة،ولكن (أعجبها) الكلمات التى يرويها البشر، تلك الأساطير mythoi المزخرفة بشتى الأكاذيب الخادعة. فخلف الصياغة الكلامية لما هو حق alethés يكمن الخداع".

لقد أدى تقييد التعايش بين الأسطورة والشعيرة فى بلاد الإغريق فى العصور القديمة إلى أن أصبحت كلمة muthos تعنى " أسطورة " بهذا المعنى الغامض للكلمة. ويمكن تفسير هذا التقييد من خلال اثنين من أهم المراحل الاجتماعية الأساسية التى أعطت بلاد الإغريق شكلها المميز سواء فى الفترة المبكرة أو الكلاسيكية:

١– تطور المدينة الدولة.

٢– تطور وتنامى علاقات النخبة أو الصفوة "élite" فى المدن الدول بعضها مع بعضها الآخر؛ فكانت القوة المحركة والدافع الذى أدى إلى ظهور الروح القومية الإغريقية.

(*) وهذا أيضًا ماهو شائع فى اللغة العربية ولاسيما فى تفسير عبارة "أساطير الأولين" الواردة فى النص القرآنى الكريم. راجع أحمد عتمان: "الأساطير بين الحقائق والأباطيل"، مجلة القاهرة، العدد السابع (١٩ مارس ١٩٨٥)، ص ٩.

ويمكننا ببساطة توضيح أهمية المدينة الدولة، التى كانت مؤسسة إغريقية متميزة، فى الدفاع عن القومية الإغريقية وعن الحضـــــارة نفسها من خلال مقولة أرسطو "الإنسان بطبعه يفضل الحياة فى المدينة الدولة" (*Polit* 1253a 2-3). أما بالنسبة لظاهرة القومية الإغريقية، فيمكننا رؤيتها بسرعة من خلال الدليل الأثرى والتاريخى الذى يوضح العلاقات الوثيقة التى ربطت الدول المدن في بلاد الإغريق مع بعضها البعض، والتى بدأت من القرن الثامن ق.م وتجسدت بصفة خاصة فى الألعاب الأوليمبية ونبوءة دلفى وفى الشعر الهومرى[٥١]. ومن الممكن ربط طبيعة هذه العلاقات بطبيعة الشعر الهومرى ذاته؛ حيث يمكننا اعتبار مواصلة نظم "الإلياذة" و"الأوديسية" ونشرهما أحد مظاهر هذه العلاقات. ومن الممكن أيضًا تطبيق هذا المفهوم على شعر هيسيودوس والشعر الحكمى أو الثيوجنى (نسبة إلى ثيوجنيس)، وعلى الشعر الغنائى بشكل عام، أى الأغنية.

ويجب علينا أن نعتبر النموذج الذى يفسر القومية الإغريقية اتجاهًا متطورًا استمر حتى الفترة الكلاسيكية، وليس من إنجازات القرن الثامن ق.م. فقط. وبعبارة أخرى نقول إنه يجب علينا أن ندرك أن مفهوم القومية الإغريقية الذى نستخدمه هنا مفهوم نسبي. وهكذا، فإن جميع أنواع الشعر الإغريقى القديم، مثل شعر ثيوجنيس الإليجي، تكون قد قدمت دعوتها للقومية الإغريقية فى فترة متأخرة كثيرًا عن شعر هوميروس وهيسيودوس.

ولكن الأشعار الثيوجنية Theognidea تمثل نموذجًا لاستمرار عملية إعادة النظم الذى صاحب انتشار هذه الأشعار. والمثال الذى يوضح استمرار عملية إعادة النظم فى أثناء انتشار الأشعار هو صياغتها النهائية باللهجة الأيونية واسعة الانتشار، وليس باللهجة الدورية المحلية الخاصة بمدينة ميجارا، وذلك لأسباب عملية مثلما سبق ورأينا الشىء نفسه يحدث بالنسبة لأشعار أرخيلوخوس وكاللينوس وميمنرموس وتيرتايوس وسولون وكسينوفانيس وغيرهم.

وكما يتضح بالفعل من أقدم الإشارات، كانت "المدينة الدولة" الإغريقية القديمة

(٥١) Snodgrass, *Dark age*, pp. 421, 435.

والدعوة للقومية الإغريقية هما الإطار الذى تم فيه التمييز بين الشعر والنبوءة، وهو ما تعكسه كلمة "مغنى" "aoidos" من ناحية، وكلمتا "عراف" "mantis" ورسول "kerux" من الناحية الأخرى.

ولقد سبق ورأينا من قبل كيف دخل العراف والرسول فى فئة الصناع الحرفيين "demiourgoi" مثلهما مثل المغنى. وبينما يماثل مفهوم "المغنى" مفهومنا الحديث لكلمة الشاعر، "فإن كلمتى "عراف" mantis ورسول kerux تماثلان معا بالكاد مفهومنا الحالى لكلمة "عراف". ولقد سبقت تلك المرحلة التى حدث فيها التمييز مرحلة أخرى مبكرة كانت فيها وظيفة الشاعر والعراف واحدة دون تمييز بينهما. وتتضح هذه المرحلة فى الإشارات التى ترد فى ملحمة "أنساب الآلهة"؛ حيث يقول هيسيودوس إن ربات الفنون ظهرن له على جبل هيليكون Helicon ووهبنه نعمة الصوت المقدس الذى يمكنه، ليس فقط من التغنى بأنساب الآلهة (4-33) بل أيضًا من التنبؤ بالمستقبل بل ومعرفة الماضى (32). وعلاوة على ذلك، تهب ربات الفنون لهيسيودوس الصولجان skeptron، رمز السلطة المطلقة المقدسة التى تمكنه من إعلان الحقيقة المطلقة (9-26 , 30). وهكذا فإن هيسيودوس يقدم نفسه فى الواقع عرافًا mantis ورسولاً kerux ومغنيًا aoidos، بينما تقتصر مهمة شاعر مثل هوميروس على كونه مغنيًا aoidos فقط.

وكما سوف نلاحظ فى الحال، كانت كلمتا عراف mantis ورسول kerux فى يوم ما تعريفات ملائمة لتوضيح مهمة الشاعر - العراف غير المميزة، ولكن بعد حدوث التمييز بينهما استخدمت كلمة مغنى aoidos لتحديد فئة عامة، واعتبرت كلمة مختلفة عن كلمتى mantis (عراف) وkerux (رسول) اللتين كانتا تشيران إلى فئة فرعية متخصصة. وفى الفترة الكلاسيكية، ظهرت جولة ثانية من التمييز أدت إلى ظهور فئة عامة جديدة ممثلة فى كلمة "شاعر" poietēs، التى جاءت منها كلمة شاعر poet فى الإنجليزية (Herod. 2, 53).

وعلى النقيض من كلمتى "عراف" و"رسول" اللتين أصبحتا فئة فرعية متخصصة لكلمة "مغنى" aoidos، فإن كلمة مغنى aoidos لم تصبح فئة فرعية متخصصة للكلمة التى حلت محلها بوصفها فئة عامة، أى كلمة poietēs. وبينما ظلت كلمة "مغنى" aoidos داخل

نطاق النبوءة المقدس، وهو ما يتضح من اعتماد المغنى التقليدى على إلهام ربات الفنون، فقد دخلت كلمة شاعر poietēs فى المجال غير المقدس للشعر؛ حيث يكون مفهوم الإلهام ذاته مجرد مصطلح أدبي(٥٢). لقد كان الشاعر poietēs فنانًا محترفًا؛ فكان صاحب حرفة tekhne. وفى كوميدية "الضفادع" يطلق أريستوفانيس باستمرار كلمة حرفة tekhne على فن التراجيديا ذاته (93,766,770 etc.).

٥- الشعر والإلهام

لقد بقيت مثل هذه الفئات الفرعية المتخصصة داخل نطاق النبوءة المقدس، وهو ما يظهر فى بعض الكلمات، مثل كلمتى prophetes (= المتحدث باسم إله ما ومفسر إرادته) و theoros (= المراقب أو المبعوث فى مهمة دينية)، اللتين اشتقت منهما كلمتا "نبي" prophet ونظرية theory فى الإنجليزية، ولكنهما لا تماثلهما فى المعني. وكما سوف نرى، احتفظت تلك المسميات بالروابط المقدسة الموروثة بين الشعر والإلهام.

وفى نشيد هوميروس المسمى "إلى هرميس" يظهر الإله هرميس دومًا وهو يتغنى بأنساب الآلهة الأولى – ومن ثم – مؤكدًا سلطة "krainón" الآلهـــة(427)(٥٣)، وفى هذا يشبه الإله هرميس الشاعر هيسيودوس الشاعر/ العراف؛ حيث لا يوجد تمييز بين المهمتين. ويعقد هرميس فيما بعد اتفاقًا مع الإله أبوللون؛ حيث يتنازل له عن قيثارته التى تغنى بها عن أنساب الآلهة، ومع القيثارة كل ما يتبعها من اختصاصات (512 – 434). وفى المقابل يمنحه الإله أبوللون "العصا" rhabdos التى تُوصف بأنها "تمنح السلطة" "epi-krainousa"، أى الطقوس والسنن التى تعلمها أبوللون من زيوس (2–531). ونرى هنا تشابهًا مع الشاعر هيسيودوس الذى تسلم "العصا" أو "الصولجان" skeptron الذى أعطاه سلطة نظم ملحمة "أنساب الآلهة". ولكن يجب علينا أن نلاحظ بدقة كيف أن هرميس كان مستبعدًا تمامًا من مجال النبوءة التى ارتبطت بالإله أبوللون فى دلفى (49–533) رغم

---

(٥٢) Ford , *Terms for poetry.*

(٥٣) Benvenist , *Vocabulaire* , 1 , pp.35 -42.

هذه السلطة الضخمة التى نالها، وأن سلطته اقتصرت فقط على النبوءة المرتبطة بعذارى نحل جبل البرناسوس (66–550). وكان فى مقدرة تلك العذارى من النحل أن تمنح السلطة krainousin أيضًا (1995)، ولكن عندما تأكل من العسل المتخمر فقط: عندئذ تتملكها النشوة وتنطق بالحقيقة aletheia (1–560)، ولكنها تنطق بالأكاذيب pseudontai إذا ما حُرمت من هذا الغذاء المنشط (3 – 562).

وتحدد الأسطورة تخصص هرميس، وتعمم مجال أبوللون فى ذكرها لعملية "التبادل" هذه بينهما؛ ذلك أن تقسيم التخصصات بين أبوللون وهرميس يعيد التصديق على فكرة فصل الوظائف؛ حيث صورت على أنها كانت لا تزال كاملة غير مفصولة عندما غنى هرميس أنساب الآلهة، ولكن بعد ذلك وهب هرميس قيثارته لأبوللون واستخدم هو نأى الراعى البدائى فقط (12– 511). وبهذه الطريقة استطاع أبوللون أن يقوم بمهمة النبى prophetēs على مستوى الإغريق جميعًا (نبوءة دلفي) وترك مجال النبوة الأكثر بدائية لهرميس الذى تخصص على المستوى المحلى فى ذلك النوع من الحقيقة الذى يتسبب العسل المتخمر فى النطق بها. إن علاقة هرميس بالمرحلة التى لم يتم التمييز فيها بين الشعر والنبوءة وتوليه الفعلى لفن أبوللون الشعرى عن طريق التغنى بأنساب الآلهة يشى بأنه كان أكبر سنًا وأقدم من أبوللون، وأن "عصاه" التى "تمنح السلطة" ونحلاته العذراوات كانت مجرد آثار لمجال شعرى أكثر قدمًا. ولقد كان أبوللون وربات الفن الأوليمبيات، من وجهة النظر التاريخية، آلهة أحدث زمنيًا. لقد عبروا عن انسياب هذا المجال الأقدم فى الشعر الإغريقى القومى الأحدث.

ويجب التأكيد على أن الكلمات "أقدم" و"أحدث" تنطبق على هرميس وأبوللون بالترتيب حسب التعاقب الزمنى. لقد كانت مسألة "تتابع تاريخى دينى" أن هرميس كان يسيطر على المؤسسات القديمة، وأن أبوللون كان يسيطر على المؤسسات الأحدث(٥٤). ولكن من وجهة نظر زمن الأسطورة ذاتها "يبدو" هرميس الإله الأصغر، وكان أبوللون الإله الأكبر. ورغم ذلك، كان هرميس، طبقًا لهذه الرواية، مجرد طفل حديث الولادة عندما اكتشف

---

(٥٤) Scheinberg, "*Bee maidens*", p. 19.

السلحفاة وصنع القيثارة من درقتها ثم تغنى بأنساب الآلهة لأول مرة على الإطلاق.

ورغم ذلك، كان هرميس، وحتى طبقًا للأسطورة ذاتها، أكبر من أبوللون بطريقة غامضة، رغم أنه كان الأصغر بالفعل، ولقد تم تصويره فى الفترة القديمة دائمًا فى هيئة رجل بالغ ذى لحية، بينما صور أبوللون فى هيئة شاب صغير لا لحية له(٥٥). وكما سيطر هرميس على المؤسسات الأقدم مقارنةً بالإله أبوللون، هكذا أيضًا سيطر أبوللون على المؤسسات الأقدم مقارنةً بربات الفنون؛ فقد كان قائدهن khoregos فى الغناء والرقص والموسيقى، كما يقول هوميروس فى نشيد "إلى أبوللون" (189– 203). فبينما كان يتولى هو مهمة الرقص وعزف الموسيقى، اقتصرت مهمة ربات الفنون على الغناء أو الإنشاد، كما كان أبوللون – وليست ربات الفنون – هو الذى يشرف على المهام الأقدم فى مجال النبوءة، مثلما كان الحال فى مجال الشعر. وبينما يمكننا وصف ربات الفنون عامة بأنهن كن يكفلن القوى التنبؤية التى تمكن من معرفة المستقبل (Hesiod, *Theogony* 32)، فقد كان أبوللون هو الذى يهيمن بصفة خاصة على النبوءة، داخل المؤسسات المهمة مثل نبوءة دلفي.

ويتضح التمييز بين أبوللون المتخصص فى النبوءة وربات الفنون ملهمات للشعر بشكل عام فى معالجة أفلاطون التى يميز فيها بين كلمتى "mantis" (عراف) و"prophetes" التى يمكن ترجمتها فى الفقرة التالية (من أفلاطون) بالشخص "الذى يعلن مقدمًا":

> "عندما تذكرت الآلهة التى خلقتنا والمسئولة عن وجودنا أوامر والدهم بأن يخلقوا الجنس البشرى بشكل كامل قدر استطاعتهم، وأن يحاولوا إصلاح الجوانب السيئة فينا ويجعلوها تحتوى على قدر من الحقيقة aletheia، عندئذ وضعوا فى الكبد القدرة على التنبؤ manteion. وهذا دليل على أن الآلهة قد منحت الإنسان القدرة على التنبؤ، بسبب حمقه وغبائه، وليس بسبب حكمته.

(٥٥) Burkert, *Greek Religion*, pp. 144 – 5, 158.

فالإنسان لا يملك القدرة على التنبؤ - التى تكون "ملهمة إليه" entheos وحقيقة alethes - عندما يكون فى كامل وعيه، ولكنه إما أن يغط فى سبات عميق يلغى عقله وإدراكه أو أن يصبح معتوها بسبب الاضطراب أو الإلهام والجزل enthousiasmos وعلى الإنسان أن يستعيد وعيه أولاً لكى يفهم ما قيل له ويتذكره، سواء فى أثناء الحلم أو عندما يستيقظ، ولكى يحدد بعقله معنى ما رأى ومعنى الإشارات semaino التى يعطونها لهذا أو ذاك من البشر، ومنها ما يتعلق بالماضى أو الحاضر أو المستقبل سواء كانت خيرًا أو شرًا. ولكن إذا استمر الإنسان غائبًا عن الوعى ومعتوها فلن يستطيع أن يميز krino الرؤى التى رآها أو الكلمات التى نطق بها، فما قاله القدماء، من أن الإنسان العاقل هو الذى يستطيع فقط أن يتصرف فى شئونه ويقرر لنفسه هو قول صحيح تمامًا. ولهذا السبب كان من المعتاد تعيين من ينحدرون من سلالة معلنى النبوءات prophetai ليكونوا حكاما kritai على تعبيرات العراف الملهمة entheos. ويطلق البعض عليهم اسم العرافين، وذلك لأنهم يغفلون حقيقة أن هؤلاء معلنى النبوءات prophetai لا يفعلون شيئا سوى عرض الألغاز ainigmoi والرؤى، ومن ثم يجب ألا نسميهم عرافين على الإطلاق، إنهم يعلنون فقط ما يقوله العرافون" (Plato , *Timaeus* , 71e - 2b1 B.Jowett's trans.)

فى هذه الفقرة الأفلاطونية، يجب علينا أن نفرق بين النقاط الفلسفية المعقدة التى أثيرت وحقيقة ذلك النظام البسيطة نسبيًا والتى قامت عليها: يتم تمييز العراف، كما هو واضح، بأنه الشخص الذى يتكلم وهو فى حالة عقلية غير عادية، دعنا نسميها حالة الإلهام، بينما لا يكون "المُعلن" prophetes كذلك. وإن ما رأيناه فى هذه الفقرة من محاولة الربط الفلسفى بين "العراف" mantis وبين "الجنون" هى فى الواقع محاولة صحيحة من حيث الاشتقاق؛ فكلمة عراف mantis مشتقة من الجذع men (مثل الكلمة اللاتينية mens, mentis = العقل)، وهى تعنى الشخص الذى يكون فى حالة عقلية خاصة (أى مميزة أو مختلفة) وكذلك كلمة "جنون" mania التى تعنى حالة عقلية خاصة (أى حالة عقلية مميزة

أو مختلفة) فإنها مشتقة من الجذع men أيضًا[٥٦]. ولقد تخصصت كلمة mantis فى التعبير عن الحالة العقلية الخاصة التى يكون عليها "العراف" أو "المعلن" فى المؤسسات الدينية الإغريقية، كما أن عدم تمتع المعلن prophetes بالإلهام هو أيضًا هبة، كما أنه يرتبط أيضًا بالمؤسسات الدينية الإغريقية، وهو ما تعبر عنه كلمات أفلاطون بوضوح تام:

> "ولهذا السبب كان من المعتاد تعيين من ينحدرون من سلالة معلنى النبوءات prophetai ليكونوا حكامًا أى قضاة kritai على تعبيرات العراف الملهمة entheos".

وأشهر الأمثلة هو "المعلن" prophetes الذى كان موجودًا فى مركز نبوءة أبوللون فى دلفى (Herod. 8, 36-7)، فهو الذى كان يعلن كلمات العراف الملهمة ويصوغها على هيئة حديث. وفى نبوءة دلفى، كانت العرافة المشهورة بيثيا Pythia هى التى تقوم بوظيفة العراف الملهم[٥٧]. ومن خلال القصص التى تحكى عن أشهر محاولات رشوة الكاهنة بيثيا (Herod, 6.66.3, 6.75.3) نعرف أن بيثيا هى التى كانت تتحكم فى مضمون النبوءة، وليس المعلن prophetes. وكان المُعلن هو الذى يتحكم فى شكل النبوءة. وكما سوف نرى بوضوح من الفقرات الكثيرة التى يستشهد فيها هيرودوتوس بنبوءات دلفي، كانت الطريقة المعتادة لنقل مضمون النبوءة هى صياغتها شعرًا فى الوزن السداسى الداكتيلى، وكان المعلن prophetes يشارك فى عملية الصياغة الشعرية للنبوءة.

ولقد كان العراف mantis هو "الوسيط" بين مصدر الإلهام والمُعلن الذى يعيد صياغة الرسالة الملهمة فى شكل شعرى: ولكننا لا نجد فى بعض الأساطير وسيطًا، فالعراف البارع تيريسياس هو الذى يعلن إرادة زيوس، فهو معلن رسالة prophetes زيوس (Pind. *Nem.* 1. 60).

---

(٥٦) Chantraine, *Dictionnaire*, p. 665.

(٥٧) Fontenrose, *Delphic Oracle*, pp. 196 – 228.

ونشاهد هنا أحد مظاهر مرحلة مبكرة لم تعرف التمييز بين الوظيفــتين؛ حيث كان من الشائع إطلاق لقب "العراف" mantis على تيريسياس (Hom. *Od.* XI, 99). وبتعبير آخر نقول إن شخصية تيريسياس تمثل مرحلة كان فيها العراف mantis هو نفسه الذى يعلن النبوءة prophetes. ويحفظ لنا التراث الشعرى المزيد من ملامح تلك المرحلة، حيث كانت نبوءة العراف والصياغة الشعرية للمعلن شيئًا واحدًا؛ إذ توجد بعض الأمثلة التى يشير فيها الشاعر إلى نفسه بكلمة prophetes على اعتبار أنه الشخص الذى يعلن صوت ربة الفن (Pindar, *Paean* 6.6; Baccylides, *Ep.* 8.3). ويلفت الأنظار بشكل خاص قول بنداروس (fr. 150): "ياربة الفن mousa، كونى أنت العرافة mantis ، وسوف أكون أنا الشاعر المُعلن prophetes". بل إن كلمة mousa نفسها قد تكون مشتقة أيضًا من الجذع "men" الذى اشتقت منه كلمتا "عراف" mantis وجنون mania[٥٨]. وإذا ما كان هذا الاشتقاق صحيحًا فإن كلمة mousa تعكس تلك المرحلة المبكرة التى لم يكن فيها الشخص الملهم هو نفسه الشخص الذى ينطق بكلمات الإلهام، بل الأهم من ذلك أن طبيعة الحالة العقلية التى تصاحب الجنون mania كانت لا تختلف عن الحالة العقلية المرتبطة بالتذكر والتفكير والمشتقة من الجذع men.

أما بالنسبة للمسابقات الرياضية فإن المُعلن prophetes كان الرسول أو البشير الذى يعلن اسم الفائز فى تلك المسابقات (e.g. Bacchylides , *Ep.*9.28) وهو استخدام مهم وحيوى يساعدنا على فهم مصطلح آخر هو "theoros" (الشخص الذى يراقب المشهد thea) خاصة فيما يتعلق بموضوع إرسال مدينة ما مبعوثين رسميين لمشاهدة الألعاب الرياضية والعودة بأخبار النصر (Herod I 59.8.26). ومن ثم يمكننا القول بأن "المُعلن" أو "البشير" prophetes كان هو الشخص الذى يعلن رسالة النصر فى الألعاب الرياضية، بينما كان المراقب الــ "theoros" هو الشخص الذى يشاهد الحدث موضوع البعثة ويعود للمدينة ليعلن لها الأمر، كما استخدمت كلمة "theoros" أيضًا لتشير إلى المبعوث الرسمى الذى ترسله المدينة لاستطلاع النبوءة. وتوجد أمثلة كثيرة عــلى هــذا الاستخدام لعل من

---

(٥٨) Chantraine , *Dictionnaire* , p.716.

أشهرها شخصية كريون عند سوفوكليس (Oed. *Tyr.* 114).

ونعيد ما سبق وقلنا لنؤكد أن كلمة "theoros" كانت تعنى الشخص الذى يسند إليه المجتمع مهمة الذهاب إلى دلفى لكى يعرف رأى النبوءة فى أمر يهم المجتمع، ثم العودة إلى مجتمعه حيث يُطلع مواطنيه على النبوءة. وكانت توجد عقوبات صارمة ضد المراقب أو المبعوث الرسمى theoros إذا ما أفشى النبوءة أمام الغرباء قبل العودة لوطنه. وكانت الرسالة التى تعلنها النبوءة نوعًا خاصًا من الاتصال؛ فإن إله دلفى لا يقول legei ولا يخفى kruptei، ولكنه يشير semainei(*) فقط، كما يقول هيراكليتوس (Fr. 93- Diels-Kranz). والفعل يشير semainó مشتق من الاسم sema الذى يعنى "إشارة" أو علامة وهو مشتق بدوره من فكرة الرؤية الداخلية (وهو شبيه بالاسم "dhyama" فى اللغة السنسكرتية المشتق من الفعل "dhya"). ومن ثم فإن كلمة "theoros" تعنى حرفيًا الشخص الذى يرى (الجذع hor) منظرا أو رؤيا (thea). وهذا يعنى أن الإله أبوللون، إله النبوءة فى دلفى، عندما يشير أو يعطى إشارة للمبعوث الرسمى "theoros" فإنه يمنحه رؤية داخلية. ويعمل على أساس هذه الرؤية الداخلية كل من يشفر النبوءة (encoder) ومن يفك شفرتها (decoder). ويشير استخدام كلمة prophetes بشكل واضح فى المصادر الإغريقية إلى أن الشخص الذى ينقل كلمات الإله أبوللون إلى من يستشيرون الإله يشير ويلمح semainei فقط هو الآخر (Herod. 8. 37.2).

وعندما يقول الإغريق عن شخص ما إنه "يشير" semainei (أى يعطى إشارة sema) فإنهم يعنون أنه يتحدث من موقع عالٍ ومميز، مثل الشخص الذى يذهب إلى قمة التل لاكتشاف المكان ثم يهبط ليوضح ما رأى من هناك .(1 1192 7 .219 .1,7 . Herod)[٥٩]. وبالمثل يمكن القول إن هذا الشخص يشير (يعطى إشارة sema) عندما

(*) سبق أن ناقشنا هذا المعنى راجع أحمد عتمان: "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق لتوفيق الحكيم (ط٢ لونجمان ١٩٩٣) ص ٢٩، المؤلف نفسه، الأدب الإغريقى، ص ٣٣٥ وفى أماكن متفرقة.
وأنظر رسالة الدكتوراه التالية: السيد أحمد عبد السلام البراوى، الصياغة اللغوية للنبوءة فى التراجيديا الإغريقية ووظيفتها فى البناء الدرامى. كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٩٧. (المحرر).

(٥٩) Hartog , *Miroir* , pp. 368 – 9.

يتحدث من مكان عالٍ من الناحية المجازية، مثل قيام شخص ذى سلطة وسلطان بالحديث للفصل بين وجهتى نظر متعارضتين (Herod. 1.5.3)، ولكن صوت السلطة النهائى من شأن إله النبوءة فى دلفى الذى تمكنه مكانته السامية المميزة من معرفة كل الأشياء حتى عدد حبات الرمال فى العالم أجمع بدقة" (Herod. 1.47.3)

ومن ثم فإن الشاعر، الذى يتحدث بوصفه صوتًا له سلطة، يليق به تمامًا أن يقارن نفسه بالمبعوث الرسمى theoros الذى يستشير النبوءة، والذى تعطيه النبوءة إشارة sema من خلال العرافة بيثيا، عرافة أبوللون الشهيرة. ومن شعر ثيوجنيس الميجارى نقدم هذا المثال الصريح:

"أى كيرنوس، إن الشخص الذى يُعين مبعوثًا theoros
يجب أن يكون فى أثناء مهمتـــــــــــــه أكثر استقامة
من مسمار النجار ومن المسطرة ومـــن زاوية النجار؛
لأنه الشخص الذى تعطيه كاهنة الإله فى دلفى ردها
ومن المذبح الثرى تعطيه إشارة semainei لصوت
الإله omphe. فلن تجد علاجًا إذا ما أخفيت شيئًا،
ولن تهرب من نظرة الآلهة لك بوصفك منحرفًا إذا ما
حذفت شيئًا" (Theognis 805–10).

وكما توضح الكاهنة – باعتبارها وسيطًا – رسالة الإله وتشير إليها، هكذا أيضًا يتحدث الشاعر باعتباره موضع ثقة، كما لو كان مشرعًا للقوانين، ونقتبس من ثيوجنيس مرة أخرى قوله:

"أى كيرنوس، يجب على أن أحكم فى هذا الأمر بطريقة
مستقيمة، مثل استقامة مسطرة النجار وزاويته
ويجب على أن أعطى لكل جانب نصيبًا عادلاً
بمساعدة العرافين واستطلاع الفأل وحرق القرابين
حتى لا أجلب على نفسى اللوم المخزى لانحرافى

(عن جادة الصواب)" (Theognis 543–6).

ونشعر هنا أن الشاعر – بطريقة ضمنية – هو المبعوث الرسمى theoros الذى "يعطى إشارة" لمجتمعه بما يشير إليه الإله. ويعلن أن على المبعوث الرسمى "theoros" ألا يغير حرفا واحدا مما أطلعه عليه الإله وهو يقوم بنقله لمستمعيه، تماما مثل الشخص الذى يذهب لاستشارة النبوءة، إذ يجب عليه أن يخبر مجتمعه بما قالته له الكاهنة بمنتهى الدقة.

وفى هذه الأمثلة المأخوذة من شعر ثيوجنيس لا نجد وسيطًا، أى مُعلنًا prophetes بين بيثيا وبين المبعوث الرسمى، ذلك لأنه يقوم بالمهمتين معًا: مهمة المبعوث "theoros" ومهمة المُعلن prophetes. وهنا يهدم الشعر التفرقة المعروفة بين من يشكل الكلمة الملهمة على هيئة شعر ومن يحملها عائدًا إلى مجتمعه. ويتحدث الشاعر هنا بالفعل بطريقة المشرع القانونى، وهو ما يتضح من القصص التى يرويها هيرودوتوس (1.65.4) عن المشرع القانونى الإسبرطى ليكورجوس(*) وكيف أن بيثيا، كاهنة الإله أبوللون فى دلفي، هى التى ألهمت ليكورجوس بالنظام القانونى لإسبرطة.

لقد رأينا حتى الآن هذه التعريفات المختلفة:

١. mantis: هو الشخص الذى يكون فى حالة عقلية خاصة، فهو الشخص الملهم (الذى يوجد الإله بداخله entheos) وهو ينقل هذا الإلهام من خلال وسيلة مقدسة.
٢. prophetes: وفى بعض الأحيان يكون مثل الشخص المذكور فى رقم ١ (مثل تيريسياس)، وفى بعض الأحيان تكون مهمته الأكثر تحديدا هى أن ينقل رسالة العراف mantis شعرا (مثال: الشخص الذى يحول رسالة بيثيا، التى يلهمها الإله، إلى الوزن السداسى الداكتيلى أو الشاعر الذى يحول الرسالة التى تلهمه اياها ربة الفن إلى أوزان مختلفة).

(*) ليكورجوس Lycurgus: يعتبر ليكورجوس مؤسس النظام الإسبرطي، وهو المشرع الذى يُنسب له اختراع هذا النظام الاجتماعى والعسكرى الفريد. ويذكر هيرودوتوس أنه عاش حوالى عام ٩٠٠ ق. م، ولكن بلوتارخوس وبعض المؤرخين المتأخرين يعتقدون أنه عاش فى بدايات القرن الثامن ق. م، بينما يشك بعض المؤرخين المحدثين فى وجوده أصلاً ويعتبرونه شخصية أسطورية.

٣. theoros: ويكون أحيانًا مثل الشخص المذكور فى رقم ٢ أو بشكل محدد أكثر هو الشخص الذى تفوضه المدينة الدولة رسميا بتوصيل رسالة العراف/المُعلن mantis / prophetes إلى المدينة الدولة أو الذى يُكلف بتوصيل رسالة النصر المقدسة فى حالة المسابقات الرياضية.

٤. ومن وجهة نظر الموروث الاشتقاقى الإغريقى القديم، كان على النظرية (theory) أن تحل محل الشاعر الذى طال غيابه، والذى يتحدث باعتباره مؤلفًا(author)، أى الذى يملك سلطة المبعوث الرسمى theoros، ثم يجب عليها بعد ذلك أن تسترجع بدقة ما يهدف إليه الشعر. وبكلمات أخرى نقول إنه كان على النظرية أن تسترد جوهر التواصل بين الشاعر ومجتمعه بالدقة نفسها التى كان يعلن بها "المُعلن" prophetes الرسالة.

٦- الأسطورة والحقيقة والشعرية القومية

بعد استعراضنا لمفهوم الإلهام فى الشعر الإغريقى القديم، نقوم الآن بدراسة التصورات التى تدور حول القيمة الحقيقية لمثل هذا الإلهام. وهنا نجد مرة أخرى أن تطور المدينة الدولة الإغريقية القديمة وتزايد الشعور القوى قد أسهما فى تطور مفهوم الشعر ليصبح معبرًا عن الحقيقة aletheia، باعتبارها شكلاً منفصلاً عن الأسطورة mythos، كما أسهما فى تطور مفهوم الشاعر أو المنشد aoidos ليصبح معلمًا للحقيقة.

ولقد كان مفتاح هذا التطور أن المنشدين كانوا يُعدون من أصحاب الحرف demiourgoi، وأنهم كانوا يتنقلون بين المجتمعات. فكان مضمون أناشيدهم تتحكم فيه القوى الداعية للقومية الإغريقية؛ حيث إن المنظور القومى كان يفصل ذلك المضمون، أى الأسطورة، عن الشعيرة الدينية. فقد كان لزامًا تنحية الأساس الشعائرى بعيدًا حتى تسافر الأسطورة وتنتقل من مدينة إلى أخرى، وذلك لأن ما قد ينقله التراث المقدس باعتباره قصة أصلية (etymon / ettyman) فى مجتمع ما قد يُعتبر مجرد كذبة أو مغالطة pseudo فى مجتمع آخر. ولقد ظهرت مشكلة ما يقدمه المنشد المتجول من أشعار بشكل سريع وعابر فى الأناشيد الهومرية (Hom, *Hymn*. 1-6)، وذلك عندما يتعرض الشاعر للروايات

المتعددة حول مكان ميلاد الإله ديونيسوس. فالأسطورة التى يعتبرها أحد المجتمعات حقيقة، هى مجرد كذبة بالنسبة لمجتمع آخر. ومن وجهة نظر المنشد المتجول، الذى يتعرض لأساطير مختلفة فى مجتمعات مختلفة، يصبح مفهوم الأسطورة muthos مفهومًا غير ثابت. فبينما اعتادت هذه الكلمة أن تشير إلى أسطورة محلية معينة مرتبطة بشعيرة محلية، وذلك لتدعيم الحقيقة فى مجتمع معين، فقد أصبحت تشير إلى كل ما هو متغير، وإلى كل ما يجب أن يتغير فى مجموعة الأشعار التى يلقيها المنشد مع انتقال عرضه من منطقة إلى أخرى. وهكذا كان الشعور القومى الإغريقى حافزًا لتطوير ملكة النقد لمواجهة مشكلة الروايات المختلفة للأسطورة والتى أدت إلى استمرار عملية الانتقاء أو النقد بشكل مستمر؛ إذ كان من الضرورى اختيار روايات الأسطورة الأكثر انتشارًا فى المناطق المحلية التى يزورها المنشد. وفى الواقع يمكننا أن نرمز لعملية انتشار الأساطير وما صاحبها من تدفق بالمكان topos؛ حيث يذكر الشاعر قائمة بجميع الأماكن التى زارها والمثال الرئيس على ذلك هو "توقيع" شاعر خيوس Chios الكفيف، الذى كان بلا شك إشارة من هوميروس لنفسه، والذى صور نفسه مسافرًا خلال جميع المدن التى عمرها الإنسان، وذلك فى نشيده "إلى أبوللون" (6-172).

يشبه التراث الهيلينى (الإغريقى) القومى صانع الأسطورة المقام المشترك الأصغر فى العمليات الحسابية؛ حيث تُركز الأضواء على الصفات المشتركة فى الموروثات المختلفة، بينما يسدل الستار على سمات الاختلاف. لقد ارتبطت كلمة أسطورة mythos كما سبق وقلنا، بالصفات المختلفة، وأصبحت كلمة "الحقيقة" aletheia هى التى تعبر عن الصفات المشتركة، أى المقام المشترك الأصغر. وتؤكد كلمة الحقيقة aletheia الأفكار الخيالية (المفاهيم الشعرية) فى الجذع -mne "يتذكر" وفى الجذع - leth "ينسى"، ولكن فكرة النسيان lethe ليست مجرد فكرة سلبية فقط. فليس "النسيان" مجرد نقيض "للتذكر" mnemosune، ولكنه مظهر من مظاهر التذكر. فعلى سبيل المثال، يقول هيسيودوس فى ملحمة "أنساب الآلهة" (5–53) إن ربة الذاكرة منيموسينى Mnemosyne قد أنجبت ربات الفنون (الموساى)، اللائى يجسدن قوة النسيان lesmosune للجنس البشرى، نسيان الأحزان

والهموم " فلا يتذكر: من يستمع إليهن أحزانه بعد ذلك" (Theogony 98–103). وهذا يعنى ضمنيًا أن تسليط الضوء الباهر على عظمة الشعر تتحقق بحجب كل ما يحط من عظمته. إن الضوء الباهر يحتاج خلفية مظلمة (فإن الضوء الساطع يظهر أكثر وضوحًا وسط الظلام الدامس)(*). كما أن فكرة التذكر mnemosune لا تتحقق سوى من خلال الوعى الدائم بفكرة النسيان lethe. فبدون طمس ما لا يجب تذكره لن تكون هناك ذاكرة، أو على الأقل هكذا كانت وجهة نظر الشعر الإغريقى القديم.

والآن نعيد صياغة هذه الأفكار فى ضوء تعريفات "المُميز" و"غير المُميز"، ففى الموازنة بين التذكر -mne والنسيان - leth يكون "التذكر" هو العنصر المُميز حيث إن "النسيان" من الممكن أن يدخل ضمن "التذكر" باعتباره أحد مظاهره. ففى طقس التعميد أو التدشين فى عبادة تروفونيوس Trophonios، كان على المدشن المرشح أن يشرب من كل من ينبوع النسيان lethe والتذكر mnemosune. وبهذه الطريقة تختفى الحالة العقلية غير المرغوب فيها وتظهر تلك الحالة المرغوب فيها (Pausanias 9. 39. 8).

ويمكننا تصور العلاقة بين هذه الحالات برسم دائرة كبيرة تمثل "التذكر" تحتوى بداخلها على منطقة "النسيان"، والتى بدورها تشكل دائرة تحيط بدائرة أصغر تمثل "تذكر شىء محدد"، والتى تستثنى منطقة النسيان المحيطة بها. والنسيان عبارة عن عملية محو مستمر للأشياء التى لا تستحق التذكر، محو عن طريق النسيان lethe. وتُسلط الأضواء على دائرة التذكر الصغيرة بسبب الدائرة المظلمة الأكبر التى تحيط بها، أى دائرة النسيان. وفى الشعر الإغريقى القديم يوجد فى الحقيقة كلمة تعبر عن هذا النوع المحدد من "التذكر"، تلك هى كلمة aletheia (= ما لا ينسى) التى تترجم عادةً فى الإنجليزية بكلمة تعنى بقاء المجد الذى على الشعر أن يمنحه، ويتضح هذا المعنى فى نفسه التعبير "oude me lethei" "لا يغيب عن بالى "أى" أتذكر"(٦٠).

(*) كما فى تراثنا الأدبى: فى الليلة الظلماء يفتقد البدر (المحرر).

(٦٠) Nagy, "*Sema and noesis*", p. 44, Cole, "*Archaic truth*", pp. 7-8, 12; Detienne, "*Maitres de verite*", p. 48.

وفى نصوص الشعر الإغريقى القديم التى وصلتنا نجد ذروة الخط المتنامى لهذا المبدأ، حتى إن هذه الصورة الأخيرة تصبح آخر المدى أو نهاية المطاف، أى التقنين الذى يؤدى إلى حالة نهائية من بلورة أحوال متتالية من الميوعة والاختلافات فى عملية الأداء. ولا يُعزى هذا التبلور إلى ظاهرة معرفة القراءة والكتابة فى أطوارها الأولى، ولكنها تُعزى إلى ظاهرة اجتماعية أوسع نطاقًا هى الدعوة للقومية الهيللينية. ومن وجهة نظر من يقف خارج التراث، سوف يرى هذه الظاهرة بشكل نسبى؛ حيث سيرى أن بعض الأشعار تتمتع بروح قومية أكثر من غيرها. أما بالنسبة لمن يقف بداخل التراث، من يشاهد العرض فى عالم الواقع، فسوف يرى أن المنظور القومى هو المنظور المطلق للحقيقة aletheia.

وبينما تكون حقيقة aletheia الشاعر نوعًا من التذكر المُميز والخاص حيث لا يوجد نسيان، فإن نوع التذكر(-mne) غير المُميز والشامل يلائم تصور ربات الفنون بوصفهن ربات تستطعن مساعدة البشر على نسيان الأمور السيئة حتى يمكنهم تذكر الأمور الجيدة. بالإضافة إلى ذلك، فإن كلمة mousa نفسها تبدو مرتبطة من حيث الاشتقاق بالجذع mne الذى يعنى "أتذكر"[٦١]، وهو ما يعنى أن ربة الفن تجعل العقل يتذكر ما حدث بالفعل فى الماضى والحاضر وكذلك فى المستقبل (Hesiod. *Theogony* 38).

وكما سوف نرى عما قليل، فقد ارتبط تطور صورة ربة الفن بتطور المنشد المحترف aoidos. وقد حدث هذا التطور، كما سبق وذكرنا، فى سياق عملية إضفاء الصبغة القومية على الشعر والأغنية الإغريقية.

والمثال الرئيس على ذلك تحول ربات الفنون ساكنات جبل هيليكون المحليات[٦٢] إلى ربات فنون الإغريق جميعًا، الأوليمبيات كما يمثلن فى ملحمة هيسيودوس "أنساب الآلهة". فربات جبل هيليكون المحليات جاءت أغنيتهن المحلية عن النسب الإلهى المحلى، وكان الرقص يواكب غناءهن ("أنساب الآلهة" ٣–٤) ولكن ليس بالوزن السداسى الداكتيلى كما

---

(٦١) Chantraine, *Dictionnaire*, p. 716.

(٦٢) يذكر باوسانياس (9.29.2-3) أسماء ربات جبل هيليكون كالتالي: Aoide, Mneme, Melete, والأسماء الثلاثة تماثل مراحل العملية الشعرية: التمرين، التذكر، الأغنية (العرض).

هو الحال فى قصيدة هيسيودوس "أنساب الآلهة"، فلم تكن أنساب الآلهة تنشد، كما كان لها بنية درامية مختلفة؛ فهى تبدأ بالحديث عن آلهة الأوليمبوس المختلفين، وتستمر فى الحديث لتصل إلى قوى الطبيعة الأزلية إجمالاً مثل الأرض والمحيط والليل ("أنساب الآلهة" ١١-٢٠). بينما تتخذ ملحمة هيسيودوس "أنساب الآلهة" الأصلية قومية الطابع سياقًا عكسيًا (16 ff). كما رفضت ملحمة هيسيودوس بشكل واضح التطويل فى قصص الخلق المحلية، وكيف بدأت مسيرة خلق الإنسان من تلك الصخرة أو من شجرة البلوط الموجودة فى منطقة بعينها، فتلك أساطير لا تخدم سوى أغراض محلية مختلفة. وبتميزها عن غيرها من ملاحم أنساب الآلهة المحلية أوضحت "أنساب الآلهة" التى نظمها هيسيودوس طابعها القومي، كما كشفت كذلك عن أنها أصبحت وسيلة ذات طابع قومى، ولم تعد مجرد وسيلة للرقص. ولقد سبق ورأينا بالفعل وصفًا مثاليًا فى ملحمة "الأوديسية" (9.3-11) لأحد عروض المنشد فى إحدى أمسيات الاحتفال، والإشارة المتكررة لروح المنشد والبهجة "euphrosune " التى كانت تسود مثل تلك المناسبات، والتى تعتبر بمثابة شهادة على تطور العرض الشعرى من مجرد شعر مديح ainos إلى ما وصل إليه شعر هوميروس الملحمى من شمولية.

وتظهر قيمة الحقيقة القومية لملحمة هيسيودوس " أنساب الآلهة " من خلال حديثه عن لقاء ربات الفنون بالشاعر:

> "ذات يوم، علمت (ربات جبل هيليكون) هيسيودوس[٦٣] أغنية جميلة "بينما كان يرعى أغنامه عند سفح جبل هيليكون المقدس، وأول ما قالته لى ربات الفنون الإلهات الأوليمبيات، بنات زيوس لابس الدرع أيجيس "أيها الرعاة قاطنو الحقول، يا لكثرة الأشياء السيئة التى تستوجب لومكم،" فلستم سوى

(٦٣) يعنى الاسم هيسيودوس Hesiodos "الذى يطلق الصوت"، ويقابل وصف ربات الفنون أنفسهن فى الأبيات ١٠، ٤٣، ٦٥، ٦٧ والعنصر odos– (الصوت) هو من الاشتقاق نفسه -aude (الصوت) وتستخدم الكلمة فى بيت ٣١ للدلالة على ما تم بثه فى روح هيسيودوس من قبل ربات الفنون.
Nagy, *Best of the Achaeans*, pp. 296 – 7.

بطون شرهة !

إننا نعرف كيف نقول أشياء كاذبة ونجعلها تبدو حقيقية etuma، ولكننا نعرف، عندما نريد، كيف نقول أشياء حقيقية alethea. هكذا تحدثت بنات زيوس العظيم، ذوات اللسان الفصيح وأعطيننى صولجانًا، وفرعًا من شجرة غار مزهرة بعد أن قطعنه من الشجرة. يا له من منظر! ونفثن بداخلى صوتًا مقدسًا، حتى أستطيع أن أمجد (kleos) ما سوف يحدث وما حدث بالفعل" .(Hesiod, *Theogony* 22–32)

فالحقيقة التى "لا يرغب" الشعراء المتجولون فى النطق بها بسبب حاجتهم "للقمة العيش" (Hom. *Od.* 14. 124-5)، تمنحها ربات الفنون لهيسيودوس عن طيب خاطر. فنحن نرى هنا ما يمكن اعتباره دعاية للشعر القومى؛ فسوف يتحرر الشاعر هيسيودوس من كونه مجرد "معدة شرهة"، ومن أن يكون مدينًا ببقائه لجمهوره المحلى بتراثه المحلي: فذلك التراث المحلى ليس سوى "أكاذيب" فى مقابل الأشياء الحقيقية التى منحتها ربات الفنون لهيسيودوس بشكل محدد. فشعر هيسيودوس القومى يتيه عجبًا بنفسه؛ لأنه أصبح قادرًا على تحقيق شىء عجز عن تحقيقه التراث المحلى الفردي، وذلك لأنه يعتمد على تراث جماعى.(٦٤) ورغم ذلك يجب أن نضع نصب أعيننا دائما أن الروح القومية كانت معيارًا نسبيًا، فعلى سبيل المثال يمكننا القول بأن قصائد ما يُسمى "بالدائرة الملحمية" كانت "أقل" فى روحها القومية من "الإلياذة" و"الأوديسية"؛ فسوف نرى بعد قليل أن درجة الروح القومية فى ملحمة "الإثيوبية" Aithiopis، إحدى قصائد هذه الدائرة، تحددت بدرجة امتداد نفوذ دائرة ميليتوس الثقافية، كما يجب أن ندرك أن بعض التفاصيل المحلية قد تحقق مكانة قومية سامية، ولكن ذلك لا يحدث سوى على حساب تفاصيل منطقة محلية أخرى. فعلى سبيل المثال ترتبط عبادة الربة أفروديتى فى أشعار هيسيودوس بجزيرتى كيثيرا Kythera وقبرص Kypros بشكل واضح (*Theogony* 192 – 3).

ومما لا شك فيه أن للمكانة السامية التى تمتعت بها هاتان الجزيرتان باعتبارهما

---

(٦٤) Nagy, "*Hesiod*", p. 48.

من مراكز عبادة الربة ما يبرر هذا الارتباط، ولكن النتيجة الحتمية لذلك أن جميع الأماكن الأخرى فقدت مبرر ارتباطها بالربة أفروديتى تمامًا فى أشعار هيسيودوس. ومن ثم نستطيع القول بأنه لا يوجد ما يُسمى بالروح القومية الإغريقية المُطلقة. ومع هذا، فإن قصائد هوميروس وهيسيودوس تمثل الحدود التاريخية القصوى، التى وصل إليها الهيكل العام للتراث الشعرى الإغريقى المبكر.

وينعكس تحول تراث هوميروس وهيسيودوس من الأهداف المحلية واتجاهه إلى الأهداف القومية فى تناص intertexluality(*) قصائدهما. فقد قامت ملحمتا "أنساب الآلهة" و"الأعمال والأيام" فى الأساس على أهداف اجتماعية محلية. فالغرض من أنساب الآلهة عمومًا تقوية مجتمع من المجتمعات عن طريق تأكيد سلطة ما أعلى باعتبارها تحسيدًا لهذا المجتمع. بيد أن "أنساب الآلهة" لهيسيودوس، تتميز بطابع قومى؛ فهى تهدف إلى تدعيم سلطة زيوس وهيمنته على الحضارة الإغريقية. وهذه السلطة لم تخلعها عليه قوة سياسية ولكنها حكمة هيسيودوس، ذلك الحكيم الذى نظم قصيدة "أنساب الآلهة"، والذى منحته ربات الفنون الصولجان skeptron الذى لا يملكه سوى الملوك.

وكان الهدف من شعر الحكم أيضًا هدفًا محليًا؛ إذ كان يهدف إلى تهذيب السلطة المحلية. أما فى قصيدة "الأعمال والأيام" فقد استدعى الشاعر جميع من يحكمون المدن الدول، الملوك جميعًا، ليكونوا حكامًا، وليفصلوا فى ذلك النزاع الذى نشب بينه وبين غريمه بيرسيس، شقيقه الطماع. ولا ندرى ما إذا كانت كلمات هيسيودوس الحكيمة ستجد ما يميزها. ونفهم من قصيدة "أنساب الآلهة" أن ذلك النزاع الكبير كان يتطلب ملكا مثاليا ليستطيع الفصل فيه. كيف يجب أن يحكم الملوك فى مثل هذه القضية. هذا ما نتبينه مما

(*) التناص intertextuality: مصطلح حديث يعنى العلاقة بين نصين أو أكثر، والتى تؤثر فى طريقة قراءة النص المتناص (intertext) أى الذى تقع فيه آثار نصوص أخرى وأصداؤها. وقد ظهر هذا المصطلح وتبلور نتيجة جهود ودراسات الكثير من العلماء مثل ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت. ووسع جون فراو J. Frow نطاق التناص ليجعله مذهبًا يتعلق بأى نص أدبى ولإقامة علاقة بين النص ونفسه مما أفسح مجالاً أكبر لإيجابية القارئ فى استيعاب النص من جهة وتطوير منهج الأدب المقارن من جهة أخرى.

حدث لبيرسيس الذى يخاطبه هيسيودوس بكلمات الحق: فبيرسيس، مثل حشرة الزيزان، يفقد كل شيء، بينما يكسب هيسيودوس كل شيء لأنه يشبه النملة المجدة فى عملها. إننا باختصار نرى فى "الأعمال والأيام" محاولة لتعميم الموقف الأخلاقى.

ويجب أن نؤكد أن عملية "التناص" بين ملحمتى "أنساب الآلهة" و"الأعمال والأيام" وبين "الإلياذة" و"الأوديسية" لا تعنى مجرد نص مكتوب فى مقابل نص مكتوب. وكلمة "نص" هنا تستخدم بالمعنى الشامل للكلمة وليس بمعنى "النص الثابت"، حيث قلت تدريجيًا عملية إعادة الصياغة أثناء العروض خلال حفلات الإنشاد التى كانت تُنشد فيها تلك الأشعار، والتى انتشرت فى طول بلاد الإغريق وعرضها. كما تعنى عملية "التناص" ما هو أكثر من ذلك؛ فقد علم هوميروس وهيسيودوس بلاد الإغريق، حسب تعبير هيرودوتوس (1 – 53 – 2). ولكن التنافس كان موجودًا بينهما أيضًا، كما سبق وأشرنا.

فضلاً عن ذلك، فقد كان على الأشعار التى نظمها الشعراء الآخرون أن تدخل المنافسة مع أشعار هوميروس وهيسيودوس، باعتبارها النماذج المثلي، حتى تنجح بدورها فى أن تصبح أشعارًا نموذجية. وكان من الممكن أن يأخذ هذا التنافس شكل النقد الصريح لتلك النماذج المثلى، حتى بالرغم من أنها تسير على المعايير نفسها التى وضعها شعر هوميروس وهيسيودوس. ولذلك نجد كسينوفانيس **Xenophanes**، على سبيل المثال، يجرؤ على مهاجمة الصورة التى قدم بها كل من هوميروس وهيسيودوس الآلهة وألصقا بها رذيلة الخيانة والزنا (**fr.10-11 Diels-Kranz**).

لقد كانت تلك الانتقادات قومية فى غايتها، كما سبق ورأينا من خلال الهجوم الذى شنه الشاعر كسينوفانيس على هوميروس وهيسيودوس لتصويرهما الآلهة على شاكلة البشر؛ فبالمنطق نفسه الذى نراه فى أشعار هوميروس وهيسيودوس، يقول كسينوفانيس، سوف يتصور الأثيوبيون آلهتهم ذوى أنف أفطس وبشرة سوداء، بينما يتصور الطراقيون آلهتهم ذوى شعر أحمر وعيون زرقاء (**fr.16**).

نرى هنا أن الدافع القومى المطلق قد وصل إلى أقصى درجة، فصار نوعًا من

الروح الإنسانية الكونية التى ترفض حتى العنصر القومى على اعتبار أنه عنصر محلى يتعارض مع الاتجاه الكونى الشمولى. لقد أصبحت الحقيقة المطلقة التى تنادى بها الأشعار القومية ندًا للآلهة الكاملة وبالنسبة للصورة المطلقة التى صورت عليها الآلهة، أعتبر المعيار الإنسانى قاصرًا: فإن الحيوانات سوف تتصور آلهتها على شاكلتها (fr.5)، ومن ثم يترتب على ذلك أنه لا يوجد سوى إله واحد، بعيد تمامًا عن تصورات البشر ومختلف عنهم فى الهيئة وفى طريقة التفكير (fr. 23. 4).

لقد اعتمد كسينوفانيس، مثل هوميروس وهيسيودوس من قبله، على نموذج قومى للحقيقة الشعرية المطلقة التى منحته إياها الآلهة التى تعرف كل شىء (fr.18.1)، ولكنه يؤكد أنه قد تم الكشف عن جزء فقط من هذه الحقيقة فى الماضى، وأنه فى مقدرة الإنسان الكشف عنها بشكل كامل، إذا ما استمر فى عملية البحث والتقصى (fr.18.2). ولا يعنى تجاوز كسينوفانيس للتقاليد الشعرية القديمة أنه يرفض "الشكل" الشعري: فكما يشير شعر هوميروس باستمرار إلى المناسبة التى تُلقى فيها الأشعار على أنها تمثل روح "البهجة" euphrosune (Hom. *Od* 9.6) التى تسود فى الاحتفالات، فإن شعر كسينوفانيس يصور روح البهجة euphrosune نفسها (fr. 1.4,8) باعتبارها تمثل إطار العرض (1.7)، الذى يستهل الشعائر نفسها التى اعتاد الإغريق جميعًا القيام بها تعبدًا للإله الذى يحمى الاحتفال (1-6, 8-11).

ومع هذا فإن كسينوفانيس يرفض موضوعات الشعر التقليدية: فبدلاً من الحديث عن التيتانيس (المردة) والكنتوروى وغيرها من المخلوقات الخرافية التى تحدث عنها الشعراء فى الأجيال السابقة (1.23)، يفضل كسينوفانيس أن يسير على نهج الشاعر الذى يمكنه أن يكشف الحقيقة الأصلية (1.14).

٧- الشاعر مبدعًا

يتطلب "التراث" الشعرى الإغريقى شديد التعقيد تعريفًا أكثر تحديدًا من ذلك التعريف الذى قدمه ألبرت لورد للأغنية وللشعر الشفهى، والذى أقامه على أساس دراسته

الإثنوجرافية لتراث السلافيين الجنوبيين الشفهى؛ إذ يوجد اختلاف أساسى بين التراثين يتمثل فى افتقاد التراث السلافى للتفاعل المباشر بين المؤدى والجمهور، والذى نتوقع وجوده فى حالة إعادة التأليف أثناء تقديم العروض. وتقدم الفترة الكلاسيكية نموذجًا على نتيجة غياب هذا التفاعل؛ ففى الاحتفالات القومية، مثل عيد الباناثينايا، كان المنشدون يقدمون أشعار هوميروس وهيسيودوس والأشعار الإليجية والإيامبية القديمة كما هى بالحرف الواحد. فكان كل عرض جديد لا يهدف سوى لإعادة تكرار هذه الأشعار وليس لإعادة التأليف أثناء العروض. وبتعبير آخر لقد أصبح المؤلف والمؤدى منفصلين تمامًا عن بعضهما البعض.

وفى كثير من الحضارات كان يوجد انفصال بين المؤلف والمؤدي، وهو مايتضح فى استخدام اللهجة البروفانسية القديمة Provencal(*) كلمة **trobador** بمعنى مؤلف، واستخدام كلمة أخرى بمعنى مؤدى هى **joglar**. وفى حالة الشعر الهومري، ينحصر مفهوم "المؤلف" فقط فى الشاعر الأصلى الذى يواصل اعادة تقديم شعره مجموعة متصلة من المؤدين، وذلك من وجهة نظر المؤدين أنفسهم، وهكذا جاء تصوير سقراط للمنشد "إيون" بأنه الحلقة الأخيرة من تلك السلسلة المعدنية الممغنطة التى تربط حلقاتها معًا قوة شعر هوميروس، الشاعر الأصلى (Plato, *Ion* 533d–6d). ويمكننا أن نقول، إذا ما أردنا مزيدًا من الدقة، إن إيون هو الحلقة قبل الأخيرة فى سلسلة العلاقة بالجمهور، أما بالنسبة للعرض فهو يُعد بمثابة الحلقة الأخيرة (*Ion* 536a). ومن المتصور ضمنيًا أن القوة المغناطيسية للشعر كانت تزداد ضعفًا مع كل مؤد، وذلك لأنه كان آخر حلقة فى عملية تقديم أشعار هوميروس. وعلى النقيض من ذلك، فقد تمتع الشاعر بميزة لم يتمتع بها غيره من الشعراء عندما يقوم بنفسه بتقديم أشعاره فى مناسبة ما، فكان مؤلفًا / مؤديًا فى الوقت ذاته، وهى الميزة التى حُرم منها الشعراء الأوائل الذين لم يعاصروا الفترة التى كان يقوم فيها الشخص ذاته بتأليف الأشعار وعرضها فى مناسبة من المناسبات.

وفى محاورة أفلاطون "إيون" نجد أن صناعة الأسطورة فى الشعر الهومرى تعود

(*) لغة جنوب شرق فرنسا.

إلى الشاعر الأصلى الذى يعد الأقوى بين الشعراء، والذى يعوق عملية التطوير المطرد للتراث حيث يتضاءل تدريجيًا جانب إعادة النظم (التأليف) أثناء العرض، والتى يتطلبها عرض هذا التراث على المستمعين الذين تزداد أعدادهم بشكل مطرد. وكلما اتسعت دائرة انتشار التراث كلما أصبح فى متناول الجميع، ويصبح المقام المشترك الأصغر الأكثر قدما أيضًا، حيث إن عملية تجميع التقاليد المعينة المرتبطة ببعضها بعضًا سوف تتجه إلى استرجاع أقدم مظاهر تلك التقاليد (الموروثات). وبسبب كثرة تنقل الشاعر، الذى أصبح بعد ذلك منشدًا، وانتقاله من مجتمع إلى آخر، فقد تعرف بشكل متزايد على الكثير من التقاليد فى أماكن كثيرة. وبذلك يشبه عالم الإثنوجرافيا الذى يحاول إعادة بناء النموذج الأصلى من خلال الروايات المختلفة لأصل واحد، ولكنها توجد فى الكثير من المناطق المتجاورة. ويشبه التقليد المصنوع النموذج الأصلى الذى انبثقت منه التقاليد المختلفة. وهكذا يصبح شكله الحالى معبرًا عن تطوره عبر الزمن. ولقد نأخذ أكثر الأمثلة وضوحًا، نقول إن شكل التراث الهومرى الحالى يقوم على أقدم مظاهر التراث الملحمى التى كان فى إمكانه استعادتها.

والآن نمعن النظر أكثر فى التراث القومى الموحد فى مقابل الموروثات المحلية المتعددة. من الواضح أن فكرة "القومية الهيللينية" فكرة مطلقة فقط بالنسبة لمن يعيشون داخل هذا التراث فى زمان ومكان محددين، أما بالنسبة لنا، نحن الموجودين خارج هذا التراث، والذين نلقى نظرة سريعة عليه، فهى فكرة نسبية.لقد كان فى إمكان كل عرض مؤدى أن يزعم أنه أكثر أشكال التراث قوميةً (أو أنه قد بلغ أقصى درجة فى روحه القومية) فضلاً عن ذلك، فقد كان مدى انتشار العروض التى تُقدم فيها تلك الأشعار تتفق مع مدى ما تحتوى عليه من روح قومية: وما دمنا نتحدث عن فكرة نسبية، يمكننا بالتالى أن نقول إن شعر "الإلياذة" و "الأوديسية"، على سبيل المثال، كان أكثر قومية من شعر الدائرة الملحمية. وإذا ما أردنا صياغة الأمر بشكل آخر نقول إن ملحمة مثل "الإثيوبية" **Aithiopis**، التى تنسب للشاعر أركتينوس **Arktinos** من ميليتوس، كانت تتمتع بروح قومية أقل؛ إذ غلبت عليها الروح المحلية، وركزت على تقاليد (تراث) ميليتوس المحلية. وبينما تشير "الإلياذة" و"الأوديسية"، كل بطريقتها الخاصة، إلى المجد **kleos** الخالد الذى

تمنحه الملاحم القومية، والذى يُعد بمثابة تعويض عن موت أخيليوس .e.g. *Il.* 913; *Od*) (91 – 489 .*11* .413 فإن ملحمة "الإثيوبية" تركز أكثر التخليد الشخصى لأخيليوس بعد موته فوق جزيرة ليوكى Leuke (p. 106, 12-15 Allen). ولقد قامت هذه الأسطورة التى تشير إليها "ملحمة الإثيوبية"، على شعيرة محلية: فجزيرة ليوكى ليست مجرد مكان أسطورى لتخليد أخيليوس، ولكنها أيضًا المكان الذى تُقام فيه طقوس عبادته بطلاً أسطوريًا، وكانت هذه العبادة متمركزة فى منطقة أولبيا Olbia المدينة الابنة لميليتوس. وتختلف قصائد الدائرة الملحمية كثيرًا عن ملحمتى هوميروس، ليس فقط بسبب بساطتها الشديدة أو لأنها الأحدث زمنيًا، ولكن لأن تلك القصائد كانت أكثر محلية سواء فى مضمونها أو فى مدى انتشارها.

ولقد استطاعت الأسطورة إيجاد صلة بين قصائد الدائرة الملحمية وملحمتى هوميروس من خلال إيجاد صلة نسب بين هوميروس ومن يُطلق عليهم "أبناء هوميروس" Homeridai. وتقول إحدى الأساطير إن ستاسينوس Stasinos لم يكتب ملحمة "القبرصية" "Kypria"، كما يشاع ولكنه تلقاها مهرًا أو هدية زواج من هوميروس والد عروسه. (Tzetzes, *Chitiades* 13. 636-40, Pindar fr. 265) ولما كان من المفترض أن من لم ينسب بشكل مباشر لهوميروس، كان عليه أن يبتعد عن الأعمال الرئيسة التى تُنسب لأبناء هوميروس Homeridai، وأن يحاول الاستفادة مما بقى من أشعار. وهكذا نجد بعض الملاحم المنفصلة تُنسب لكل من أركتينوس Arktinos من ميليتوس وليسخيس Lesches من موتيلينى وستاسينوس Stasinos من قبرص ولغيرهم من شعراء الحلقة.

وإذا ما أصدرنا حكمنا من خلال قصائد الدائرة الملحمية، يمكننا القـــول إن ما بقى كان بالفعل محددًا؛ حيث إن الروح القومية فى "الإلياذة" و"الأوديسية"، كانت لا تزال تستلزم الحفاظ (الإبقاء) على بعض الاختلافات (التنوع)، على حساب انقراض اختلافات أخرى كثيرة. وكما انتصرت "الإلياذة" و "الأوديسية" على قصائد الدائرة الملحمية، فقد انتصرت من حيث الهدف على الكثيرة من القصائد الملحمية الأخرى. ولكن الجانب الخاسر فى

الأسطورة، يمكن أن يُقدم منتصرًا، إذا ما تمكن تراث ما من البقاء، وكان هذا التراث الباقى قد فاز ببقائه ضربًا من التساهل قدمه له التراث المألوف بعد أن حُرم من ميزة دخولة ضمن أعمال هذا التراث المألوف. وهذا ماحدث فى الأسطورة التى تتحدث عن المسابقة التى حدثت بين أركتينوس من ميليتوس وليسخيس من موتيلينى والتى فاز فيها الأخير.

وقد تُثار النقطة نفسها كذلك فيما يتعلق "بالمنافسة بين هوميروس وهيسيودوس"؛ حيث يقال إن هيسيودوس قد فاز فيها على أساس (بسبب) تخصص شعر هيسيودوس: حيث اعتُبر الحديث عن السلام أفضل وأسمى من الحديث عن الحرب. إن هذه الأسطورة التى تحكى انتصار هيسيودوس ما هى إلا نوع من التعويض لهيسيودوس؛ حيث كانت أشعاره أقل فى انتشارها من أشعار هوميروس نسبيًا على المستوى القومى. فلم نسمع مثلا أن أشعار هيسيودوس قد تمتعت بميزة إعادة تقديمها فى أعياد الباناثينايا، وإنما قصر القانون ذلك على أشعار هوميروس. وفى "الإلياذة الصغرى"، عندما ننظر إلى كم الحكى على لسان الشاعر، فسوف يبدو فى البداية كما لو كان مجرد نوع من التدخل الذى يقطع سياق رواية الشاعر أركتينوس من ميليتوس، ولكن يتضح لنا بعد مزيد من التدقيق أن رواية أركتينوس تغلف الرواية برمتها من الجهتين حتى تكاد تبتلعها.

وتتضح الروح القومية السائدة فى القصائد الهومرية، كما سبق ورأينا، من خلال اختلافها عن قصائد الدائرة الملحمية. ويجب التأكيد على هذا الاختلاف على أساس أن قصائد الدائرة الملحمية تقدم تراثًا مختلفًا. وبدون هذا التأكيد، يمكن أن يتحول الاختلاف بين القصائد الهومرية وقصائد الدائرة الملحمية إلى نوع من اللامبالاة تجاه الروح القومية الموجودة فى شعر هوميروس. وهكذا، بينما تُنسب قصائد الدائرة الملحمية إلى شعراء محددين مثل أركتينوس ــ فإنه من الممكن نسبها كذلك إلى الشخصية الرئيسة التى ارتبطت بالنص، أى إلى هوميروس. لقد كان هوميروس نفسه الذى يقوم بإملاء نص "الإلياذة الصغرى" بالإضافة إلى قصيدة أخرى تسمى "قصة فوكايا" "Phokais"، وذلك عندما كان فى طريقه إلى فوكايا Phokaia، كما تقول إحدى الأساطير (*Herodotean Life of Homer*, pp. 202 – 3Allen). وفى هذه الرواية، يختفى تماما نسبة نظم "الإلياذة الصغرى" لشاعر موتيلينى.

من خلال هذه الصورة الموجزة التى حاولنا رسمها للتقاليد التى أُنتجت القصائد الهومرية، لا يوجد رفض، ولو حتى بشكل ضمني، لفكرة " شعراء داخل تقاليد". فمن الواضح أن الشاعر الشفهى كان يستطيع أن يقوم بإدخال تعديلات مهمة على شعره فى أثناء العرض، بل إنه كان يستطيع أيضًا أن ينسب الشعر الذى يعيد تقديمه إلى نفسه باعتبار أنه – أو أنها (؟)(*) – هو الذى قام بنظمه؛ أى أنه يقدمه باعتباره مؤلفه: "هذا شعري" "هذه أغنيتي". ولكن من المهم أن نؤكد هنا أن إحلال نقاط الاتفاق القومية محل نقاط الاختلاف فى التراث الشفهى المحلى بشكل تدريجى قد أدى إلى بلوغ مفهوم المؤلف درجة الكمال. فإذا كانت عملية إضفاء الروح القومية على الأشعار قد قللت تدريجيًا فرص قيام الشعراء بإعادة التأليف فى أثناء العرض، فإننا نتوقع ألا يجد من يقدمون العروض فى الأجيال التالية فرصة مماثلة كى يقدموا أنفسهم بوصفهم مؤلفين. ليست القضية المثارة هنا أن التقاليد تخلق الشاعر، فإن التقاليد القومية للشعر الشفهى هى التى تتواءم مع الشاعر، بل إنها قد تحول بعض الشخصيات التاريخية إلى شخصيات تتجسد فيها الوظائف التقليدية لأشعارها فقط. وكلما زادت رقعة انتشار هذه الأشعار وزاد طول سلسلة الشعراء الذين يقدمونها زاد ابتعاد الشاعر الأصلي. ولكن هوميروس وهيسيودوس كانا حالة نادرة. وبتعبير آخر نقول إن الشاعر، لأنه ينقل التراث، قد يذوب فى هذا التراث، ومن ثم يصبح الشاعر صنوًا لشعره ومساويًا له. فعلى سبيل المثال، عندما يقول هيراكليتوس (fr.42 Diels-Kranz) إنه يجب استبعاد هوميروس وأرخيلوخوس من المسابقات الشعرية، فإنه فى الحقيقة يعنى أنه يجب منع المنشدين الذين ينشدون أشعار هوميروس وأرخيلوخوس من المشاركة فى هذه المسابقات.

ويمكننا تصور الخطوات التدريجية لعملية ذوبان الشاعر بوصفه شخصية تاريخية فى التراث الذى يقدمه – وهو تصور مبنى على أمثلة مأخوذة من مجتمعات مختلفة– على النحو التالى:

(*) لم نسمع عن شاعرات فى تاريخ الأدب الإغريقى قبل سافو (ازدهرت حوالى ٦١٢ق.م) ولم نسمع كذلك عن منشدات للشعر الملحمي، ولا ندرى لماذا يصر الكاتب على التأنيث فى سياقنا هذا (المحرر).

١- فى المرحلة الأولى يحتوى كل عرض على قدر ولو بسيط من إعادة النظم، ومن ثم يقدم المؤدى الذى نشير إليه بالحرف " ل " جزءًا من الشعر على أنه من تأليفه.

٢- فى مرحلة متأخرة، يتوقف المؤدى الذى نشير إليه بالحرف "م" عن نسبة الشعر الذى أعيد نظمه فى أثناء العرض إلى نفسه، وبدلاً من ذلك ينسبه إلى سابقه، ويستمر هذا الحال مع من يأتون من بعده "ن"، "هـ"، "و" إلخ.

٣- فى أثناء قيام المؤدين التاليين ("ن"، "هـ"، "و" إلخ) بإعادة النظم، فإن هوية الشاعر المسمى "ل" تكون قد تغيرت بقدر يكفى لطمس معالمها التاريخية، ويحفظ لها فقط هويتها المرتبطة بالنوع الشعرى الذى أبدعه.

يأتى فقدان الشاعر لهويته من خلال تحكمه الجيد فى تقديم العرض. أما إذا فقد الشاعر سيطرته على العرض ولو مرة واحدة، ومهما بلغت براعة من يقدمون شعره بعد ذلك، فإنه يصبح أسطورة، ومن ثم تقوم تركيبة الأسطورة بملاءمة هويته (شخصيته) معها. وهذا ما حدث مع شعر هوميروس أو هيسيودوس أو أرخيلوخوس، عندما قام بتقديمه منشدون مثل إيون من خيوس.

٨- شعر الغناء

فى بلاد الإغريق القديمة، انقسم شكل الأغنية أو الشعر الغنائى من حيث الوظيفة، إلى وسيلتين منفصلتين للعرض. ولقد عبر أفلاطون عن هذا التقسيم بتحديد تام فى مناقشته التى تصور فيها نظام الاحتفالات المثالى داخل مدينة مثالية. ولقد قامت فرضيات هذه المناقشة الخيالية، رغم ذلك، على الحقائق الموجودة بالفعل فى مؤسسة المدينة الدولة. فمن ناحية توجد الأغنية الفردية "monoidia" (*Laws* 764d–e, 765b)؛ حيث يقدم العرض شخص واحد من المحترفين مثل المنشد أو "مغنى القيثارة" kitharoidos (764d–e). ومن الناحية الأخرى توجد "الأغنية الجماعية أو الكورالية" khoroidia، حيث يُقدم العرض بواسطة الكورس khoros ، وهم مجموعة من غير المحترفين من الرجال والصبية أو الفتيات، الذين تم اختيارهم ليمثلوا جانبًا ما من جوانب المدينة الدولة برمتها، ويقومون

بالرقص والغناء معًا. ولقد كانت المسابقات هى السياق الأساسى الذى قُدمت فيه الأشعار الغنائية سواء كانت فردية أو جماعية؛ حيث كانت تُقام المسابقات بين المنشدين وبين المغنين على القيثارة وأيضًا بين فرق الكورس. وكانت تُسمى المسابقة أو التحكيم krisis، أما المواطنون الذين يتم اختيارهم رسميًا ليحددوا الفائزين، فكان يُطلق عليهم اسم الحكام أو القضاة kritai. ومن المسلم به عدم وجود اختلاف فى طريقة نظم الشعر سواء أكان فرديًا أم جماعيًا، ولكن تبقى الحقيقة الأساسية، وهى أن وسيلة تقديم الشعر الفردى والجماعى كانت العرض العلنى العام.

وبالنسبة لتقديم الشعر الإغريقى الكورإلى القديم، فإننا لا نتعامل مع شخص واحد، سواء كان محترفا أو غير محترف، ولكننا نتعامل مع مجموعة من سكان المدينة الدولة من غير المحترفين فقط، وتكون هذه المجموعة (الكورس) هى التى تقوم بالغناء والرقص. ولكن فى الشعر الكورإلى لشاعر مثل بنداروس كان مؤلف العرض شخصًا محترفًا كما يتضح من كلمات بنداروس نفسه. وبهذا المعنى، كانت وسيلة بنداروس فى الحقيقة احترافية، وهى تقارن نفسها بما كان يحدث فى الأيام الخوإلى الجميلة حينما كانت تُلقى أغانى الحب فى مجالس الشراب بتلقائية ودون أجر. ويشير شعر بنداروس هذا الذى يصف أيام الماضى الجميل إلى أساتذة شعر الحب القدامى مثل ألكايوس Alcaeus، وأناكريون Anacreon وإيبيكوس Ibykos (cf. Aristophanes *Thesm.* 160-3; Athenaeus 600d on Anacreon). ولكن التلقائية التى قدم بها غير المحترفين عروضهم بواسطة شخصيات الماضى العظيمة تلك تحولت إلى نوع من الكمال، وذلك إذا ما وضعنا فى اعتبارنا المهارات الخاصة التى تحتاجها تقاليد تقديم هذا النوع أو ذاك من الشعر الفردي. وكانت تلك المهارات تنتقل خلال عروض المحترفين فى الغناء على القيثارة kitharoidia، سواء مباشرة فى أثناء تقديم العرض أو بطريقة غير مباشرة أثناء تدريب المحترفين لأسس تقديم العروض.

وقصة آريون التى يذكرها المؤرخ هيرودوتوس هى المثال الكلاسيكى على تقديم أحد المحترفين لعرض فى الغناء على القيثارة. ويُصور آريون، الذى يوصف بأنه أكثر

"مغنى القيثارة شهرة" فى عصره، وهو يقدم عرضًا فى الغناء الفردى، فى حيلة ينقذ بها حياته أمام مجموعة من القراصنة الجشعين الذين قاموا باختطافه من أجل سرقة ثروته الضخمة. ولقد حدد هيرودوتوس أن آريون قد جمع ثروته، التى يصفها بكلمة "النقود" khremata، أثناء جولة موسيقية قام بها فى أرجاء إيطاليا وصقلية. ويستخدم بنداروس الكلمة نفسها، khremata، فى الإسثمية الثانية فى سياق حديثه عن أحد الحكماء السبعة والذى فقد ممتلكاته وأصدقاءه، فصاح بمرارة: إن الإنسان ليس سوى النقود ! نعم النقود !. ويظهر هذا الشعور المرير مرة أخرى فى شعر ألكايوس الفردي، حينما يتباكى على ما وصل إليه البشر من تدهور فحددوا قيمة الإنسان فقط بما يملكه من ثروة. وهكذا يمكننا القول إن الأغنية الفردية، كما قدمها ألكايوس وأعاد بنداروس تقديمها(*)، تقدم مبدأ أخلاقيًا يدعو إلى التسامى على الماديات. وبالرغم من ذلك، فإن قصة آريون توحى أن الشعر الغنائى الفردى قام على أساس مادى. وكذلك الحال بالنسبة للشعر الكورإلى كما تقدمه الإسثمية الثانية لبنداروس؛ فإن هذه القصيدة تعترف صراحة بأن هذا الفن قد قام على أساس ديناميكيات القيمة المادية، ولكنها تعلن أنها قد تسامت على الماديات وتطالب بأن يتخذ الشعراء أغانى الشراب القديمة نموذجًا لها. إن شعر بنداروس يصهر الفن الحقيقى للأغنية الفردية، وهى احترافية، فى المبدأ الأخلاقى المتسامى للشعر الفردى، والذى يرفض تحديد قيمة المرء بما يملكه من ثروة. لقد كان قيام بنداروس بصهر الاحتراف فى المبدأ الأخلاقى، حتى كاد يختفى الاحتراف، عملا أخلاقيًا فى حد ذاته، وهو يماثل ما قام به أيضًا فى الأغنية الكورالية. ويجب ألا يجعلنا هذا المزج الأخلاقى نخلط بين مفهوم الاحتراف والهواية فى الشعر الغنائى الفردى.

بعد أن تعرفنا على حقيقة الاحتراف فى عروض الغناء على القيثارة، نتجه الآن إلى تدريب المحترفين على فن الغناء على القيثارة. وتوجد فى مسرحية أريستوفانيس "السحب" (961-89) إشارة صريحة تؤكد أن شباب جيل محاربى ماراثون، فى الأيام الخوإلى الجميلة، كانوا يتعلمون فن الغناء على القيثارة على يد معلمين محترفين. ونجد فى هذه

(*) من المعروف أن بنداروس لم ينظم سوى الأغانى الجماعية (المحرر).

الفقرة تورية كوميدية تلمح إلى انتشار الحب المثلى فى الأوساط الأرستقراطية داخل ذلك النظام التعليمى على سبيل المثال (966)، والذى كان موضوعًا شائعًا ليس فقط فى الشعر الغنائى الفردى، ولكن أيضا فى الشعر الإليجى، والذى ربط بين التعليم paideia الأرستقراطى وانتشار "عشق الغلمان" paiderastia فى الأوساط الأرستقراطية فى سياق حفلات الشراب. وكذلك فى معالجة أريستوفانيس الكوميدية، نجد إشارة إلى انتشار تلك الظاهرة فى مدارس الصبية. وفى رؤية بنداروس المثالية المرتبطة بتقديم غير المحترفين للشعر الغنائى الفردى فى حفلات الشراب، كانت الأغنية التى تُغنى يُطلق عليها اسم "أغانى الولدان" paideioi hymnoi (Isthm. 2.3)، وهو تعبير يوحى بمعنى التربية paideia و"عشق الغلمان" "paiderastia" فى الوقت نفسه.(٦٥)

إن الفقرة التى يشير فيها أريستوفانيس إلى المدارس التقليدية (القديمة)، حيث كان يقوم المحترفون بتعليم هذا الفن لغير المحترفين، تساعدنا على فهم أهمية التلقائية فى الشعر الغنائى الفردي. لعل أقصى ما يمكننا قوله عن الهواية فى نظم الشعر الغنائى الإغريقى القديم هو أن الشعر الغنائى الفردى كان يسمح، فى سياق مناسبات مثل المآدب، بأن يقوم بالتأليف كل من المحترفين وغير المحترفين على السواء، بينما كان الشعر الكورالي، لشخصيات مثل بنداروس، قاصرًا فى تأليفه على المحترفين فقط، وذلك حسب كلمات بنداروس نفسه.

وبالمثل، كان مسموحًا للمحترفين وغير المحترفين أن يقدموا عروض الشعر الغنائى الفردي، بينما اقتصر تقديم عروض الشعر الغنائى الجماعى على غير المحترفين فقط. بالإضافة إلى ذلك، كان من المكن إعادة تقديم الشعر الجماعى بواسطة غير المحترفين بوصفها مقطوعات منفردة فى حفلات الشراب. وكان المتوقع عندئذ أن يصحبها عزف على القيثارة، ومن ثم فقد كان ذلك يتطلب أن يتلقى المرء تدريبًا على يد محترفين متخصصين فى فن الغناء على القيثارة. وكان مثل هذا العرض المنفرد، فى الحقيقة، أكبر دليل على تلقى المرء تعليمًا جيدًا وعلى معرفته المباشرة بتقاليد الشعر الغنائى القديمة.

---

(٦٥) Kurke, *Pindar's Oikonomia.*

لقد كانت حفلات الشراب (المآدب)، باختصار شديد، هى الملاذ الأخير لغير المحترفين لكى يقدموا عروضهم سواء فى الشعر الفردى أو الجماعي. ولكن الشعر الكورإلى كان بالفعل حكرا على المحترفين فيما يتعلق بالتأليف، كما كان الشعر الفردى يعتمد فى انتشاره على مهارات المختصين فى الغناء على أنغام القيثارة.

وبعد تسليمنا بصحة هذه النماذج التى تساعدنا على التمييز بين الشعر الجماعى والفردي، قد نتساءل عن علاقة كل منهما بالآخر من حيث التتابع الزمنى. ومع مضينا قُدمًا فى هذه المناقشة سوف نرى مجموعة من الدلائل تشير إلى أن التطور بعيد المدى اتجه من الشعر الكورإلى إلى الشعر الفردى باعتباره فرعًا متميزًا. علاوة على ذلك، يمكننا اعتبار الشعر الفردى مرحلة وسط فى تحول الأغنية إلى الشعر.

وفى البداية، نلاحظ أن العروض التى كان يؤدى فيها الشعر الكورإلى القديم كانت بالفعل قاصرة على غير المحترفين. وكان هذا العرض، بالنسبة لهم، طقسًا دينيًا يقومون به من أجل المجتمع. ويُعد ذلك مؤشرًا أساسيًا على أننا نتعامل مع نظام أقل تمايزًا. ومن وجهة نظر المعايير الأحدث فى عالم الاحتراف الشعرى والموسيقى الأكثر تمييزًا، فإن التقليد الموروث الذى يقضى بضرورة قيام غير المحترفين بتقديم تلك العروض، ووضع حدود لبراعة العرض والتأليف (قارن: Aristotle(?), *Problems* 19-15). بالإضافة إلى ذلك، توضح الإشارات الموجودة فى شعر هوميروس وهيسيودوس، إلى جانب غيرها من الأدلة المستمدة من الثقافات الأخرى، حول عروض الكورس لغير المحترفين، توضح أن النظام الاجتماعى الذى نسميه بالكورس قد سبق زمنيًا نظام المدينة الدولة ذاته.(٦٦)

ويبدو أن أكبر تنوع فى التقاليد الشفهية المحلية، فى بلاد الإغريق القديمة بل وحتى فى الفترة الكلاسيكية، كان ماثلاً فى الأغنية، حيث كانت توجد فى المناطق المختلفة الكثير من النماذج الموسيقية المختلفة(٦٧). وبسبب هذا الاختلاف فى الأنماط الموسيقية المحلية، كان الشعر الشفهي، وليس الأغنية الشفهية، هو الشكل الأكثر ملاءمة كى ينتشر

(٦٦) يعد كتاب Calame, *Les Choeurs* أساسيًا فى هذا المجال.

(٦٧) Comotte, *La musica* , pp. 15 – 25.

على المستوى الهيللينى القومي، حيث إن تنظيم الوزن والأسلوب لن ينشد المفاهيم المحلية لما هو "صحيح"، كما قد يحدث عند تجميع أنماط موسيقية مختلفة معًا: ومن المعروف أن لحن الأغنية يساعد على انتشارها حيث يؤدى إلى سرعة وسهولة تذكرها. ولكنه قد يعوق انتشار الإحساس ببراعة الأسلوب. ولهذا السبب، قد يقال إن انتشار الروح القومية الهيللينية فيما بعد أفاد نسبيًا الأغنية الشفهية أكثر مما أفادت الشعر الشفهي.

لقد استلزمت عملية صبغ الأغنية بالصبغة القومية الاستمرار فى تجميع (توليف) نماذج التقاليد الصوتية فى طريقة الأداء. ولكن تم التعامل مع هذا التوليف داخل الأغنية كما لو كان نتاجًا عن ابتكارات شخصين نموذجين، وهذان الاسمان اللذان ارتبطا بهذه الابتكارات تم التفريق بينهما على أساس الآلات المصاحبة: يذكر ترباندروس Terpandros فى مجال الآلات الوترية التى سوف نشير لها بشكل عام بكلمة قيثارة kithara، ويذكر أوليمبوس Olympus فى مجال آلات النفخ، أى النأى aulos[٦٨]. ونجد أفضل وصف للآلات الموسيقية فى العمل مجهول المؤلف والمسمى "عن الموسيقى" ("*On Music*" 1032 cd - 4b) والذى حفظه بلوتارخوس فى "الأخلاقيات"[*] Moralia.

وسوف نبدأ حديثنا بترباندروس، والذى يعنى اسمه "Terpandros" مانح المتعة للرجال". ويُقال إنه كان مغنيًا عاش فى ليسبوس ثم انتقل بعد ذلك إلى اسبرطة؛ حيث فاز لأول مرة فى أحد الاحتفالات الإسبرطية. وكان هذا الاحتفال يعرف باسم كارنيا Karneia (Hellanicus in Athenaeus 635e). ويقال إنه من أقدم الاحتفالات الإسبرطية؛ إذ أقيم فى الدورة الأوليمبية السادسة والعشرين، أى بين عامى ٦٧٦–٦٧٢ ق.م. وبكلمات أخرى نقول إنه تم التأريخ لأقدم الأعياد الإسبرطية بفوز ترباندروس فى مسابقة للغناء على القيثارة. وتظهر فكرة أن ترباندروس كان مغنيًا منفردًا من وصفه دائمًا بأنه "مغنٍ على القيثارة" kitharoidos.

---

(٦٨) Barker, *Musical Writings*, pp. 14 – 15.

(*) يعد الشعر الغنائى الإغريقى من الموضوعات صعبة التناول لقلة المعلومات والشذرات المتبقية منه ولتنوع فن الغناء وتعدد نظمه وآلاته وأوزانه وكثرة شعرائه راجع:
أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ١٣١–٢٢٠.

ويُنسب إلى ترباندروس أيضًا اختراع ما يُسمى بـ "nomoi" الغناء على القيثارة. (*On Music* 1132 d, 1132 c supplemented by Pollux 4. 65) وقد نترك كلمة "nomoi" دون ترجمة الآن. ويكفى أن نلاحظ حاليًا أن اختراع ترباندروس، وكان يُعتبر إرهاصًا لنوع أدبى محدد عُرف فى زمن أفلاطون بمصطلح "citharodic nome" (Laws 700 b). وفى هذا السياق، تشير كلمة "nomos" إلى نوع أدبى محدد، يمكن مقارنته بما نُسب لآريون، طبقًا لما ورد عند هيرودوتوس (1.23) من "اختراع" الديثورامبوس. ولقد وُصف آريون بأنه أول مُغنٍ على القيثارة فى عصره، وأنه كان أول من أطلق هذه التسمية وأول من قام بتأليف الأشعار الديثورامبية وعلمها للشباب فى كورنثة. ومن تفاصيل قصة آريون أن التفرقة العلمية الدقيقة بين النوعين قد جاءت فى فترة متأخرة نسبيًا؛ فعندما اختطف القراصنة آريون، أدى لهم إحدى قصائده الغنائية المنفردة وهو ما أنقذ حياته فى النهاية، ولقد وُصف هذا الشعر بكلمة "orthios nomos" (Herodotus 1. 24.5) وهى التسمية التى تماثل واحدًا من مسميات الألحان "nomoi" التى ذُكر من قبل أن اختراعها يُنسب لترباندروس (Pollux 4. 65). ولكن أفلاطون يتعامل مع النوعين باعتبارهما نوعين متماثلين ينتميان إلى الفترة القديمة (*Laws* 700 b).

والآن، دعنا نمعن النظر فى استخدام ترباندروس لمصطلح nomos، وذلك انطلاقًا من افتراض أنه هو الذى اخترع أنواع الـ nomoi الذى ذكرناها توًا. وتعبر "nomos" فى هذا السياق، كما سبق وقلنا، عن نوع أدبى محدد، وتعكس نوعًا من الاختصاص فى الاستخدام. ولكن كلمة nomos تشير، فى سياقات أخرى، عادةً، إلى أنواع مختلفة للأنماط اللحنية المحلية. وفى الإشارات العامة للأغنية التى ترد داخل الأغنية، تشير كلمة nomos إلى الأسلوب اللحنى المحلى (Aeschylus, *Supp.* 69)، ويتداخل هذا الاستخدام مع الاستخدام الأساسى للكلمة بمعنى "العرف المحلي".وكما تشير كلمة "nomos" بمعنى "العرف المحلي" إلى توزيع أو تحديد القيمة بشكل تراتبى (هرمي) داخل مجتمع معين (من الجذع nem، كما فى الفعل nemo بمعنى يوزع)، فإن كلمة "nomos" بمعنى "أسلوب لحنى محلي" تشير إلى توزيع أو تقسيم الفواصل فى النماذج اللحنية للأغنية بشكل متدرج (أى

التوزيع اللحنى).

ولقد تطورت نظم الألحان الإغريقية المختلفة عندما تعايشت مع تنظيم النبرات الصوتية فى كلمات الأغنية. ولأن توزيع اللحن nomos كان قادرًا – بوصفه نمطًا لحنيًا – على نقل اختلاف لغة الحديث فى البيئات المختلفة، فقد استخدم بشكل مجازى لنقل لغة الطير المميزة، وهو ما يعنيه ألكمان عندما يقول إنه يعرف ألحان "nomoi" جميع أنواع الطيور المختلفة فى جميع أنحاء العالم (Fr. 40 Page). ويمكننا فهم هذه الجزئية على أفضل نحو من خلال حديث ألكمان الذى يصف فيه نفسه (Fr. 39 Page) بأنه "مكتشف" اللحن والكلمات التى أدخلت أصوات طيور الحجل فى لغة البشر؛ أى أن أغنية ألكمان كانت، بتعبير آخر، محاكاة mimesis لأصوات الطيور، وأن الاختلاف فى الألحان يشبه الاختلاف فى أصوات الطيور. ولأن الأغنية كانت محاكاة للحديث فإنها تصبح بالتالى محاكاة "لحديث" الطيور.

ولكن كلمة nomos تكتسب معانى أكثر تحديدًا فى سـياق الحـديث عـن اكتشاف ترباندروس للـ nomoi. لقد كانت "ألحان" nomoi ترباندروس، من وجهة نظر المصدر الأساسى الذى نعتمد عـليه والمُسـمى "عن الموسيقى"، مجـرد نتيجـة لتنظـيم النمـاذج اللحـنية السـابقة. وتمـثل شخصـية ترباندروس القـاسم المشـترك بين هذه النماذج. ولقد عبر التراث عن تطابق تلك النماذج اللحنية مع نظم ترباندروس اللحنية عندما نسب إليه اختراع السلم الموسيقى سباعى النغمات الذى كان ملائمًا لتوزيعاته اللحنية nomoi (Aristotle, *Problems* 19-32, *On Music* 1140 f, 1141 c).

ويقابل اختراع ترباندروس لهذا السلم الموسيقى اختراعه للقيثـارة ذات السـبعة أوتـار، والتى حلت محل القيثارة القديمة ذات الأوتار الأربعة (Strabo 13. 24; *On Music* 1141) ويؤيد الدليل المستمد من الصور التى تعود إلى القرنين الثامن وأوائل السابع ق.م.هذه المقولة: لقد شاع فى تلك الفترة استخدام القيثارة ذات الأوتار السبعة. ولقد قيل إن

استخدام القيثارة ذات الأوتار السبعة قد أحدث ثورة فى عالم الموسيقى(٦٩). وفيما يتعلق بما نناقشه هنا من عملية توحيد الإغريق جميعا نقول إن القيثارة القديمة ذات الأوتار الأربعة كانت كافية لعزف أى لحن nomos محلي، بينما كانت القيثارة الجديدة ذات الأوتار السبعة، والتى كانت بمثابة "ثورة" فى القرن السابع ق.م، ملائمة لعزف مختلف الألحان nomoi، بغض النظر عن المنطقة المحلية، فى داخل النظام المعقد الجديد. وفى شعر بنداروس، يظهر الإله أبوللون نفسه وهو يقود عرضًا كوراليًا من جميع أنواع الألحان "nomoi" (*Nemean* 5. 24-5). وهو يعزف على القيثارة ذات الأوتار السبعة، والتى يصفها بأن " لها سبعة ألسنة".

وكما كان ترباندروس نموذجًا "لمغنى القيثارة" kitharoidos، كان أوليمبوس نموذجًا "لمغنى الناي" auloidos (*On Music* 11376, 1133 d-f, Aristotle, *Politics*. 1340a). ومثل ترباندروس نُسب لأوليمبوس أيضًا اختراع بعض النظم اللحنية nomoi المحددة. لقد كان أوليمبوس شخصية أسطورية. وتنسب له الأساطير أنه تتلمذ على يد عازف النأى الأسطورى مارسياس Marsias من فريجيا. وتوجد إلى جانب اوليمبوس، بعض الشخصيات الأخرى التى تنتمى لفترة لاحقة. وهذه الشخصيات تبدو أقل فى مظهرها الأسطورى، ومن المحتمل أنها كانت معاصرة لترباندروس. من بين هذه الشخصيات كلوناس Klonas الذى يوصف بأنه قد اخترع نظمًا لحنية nomoi للغناء على الناي، ومن المفترض أنه عاش بعد عصر ترباندروس بفترة قصيرة (*On Music* 1132c- 3a).

والنصوص الباقية، والتى تُنسب لكل من ألكمان وستسيخوروس وألكايوس وسافو وإيبيكوس وأناكريون وسيمونيديس وباكخيليديس وبنداروس، تقدم أقدم دليل على كم الأشعار الغنائية الإغريقية الضخم، والتى اعتبرت فى العصر السكندرى تجسيدًا للتراث الإغريقى فى الشعر الغنائي. ويغطى هؤلاء الشعراء التسعة الفترة بين عامى ٦٥٠ -

(٦٩) West , *Singing of Homer* , p. 120.

٤٥٠ تقريبا(*).

ولقد عكست تلك الأشعار الغنائية انتشار الروح القومية الهيللينية ومحاولة تحقيق وحدة الإغريق من خلال تلك الأساطير التى تدور حول اختراع شخصيات مثل ترباندروس وأوليمبوس للألحان nomoi. وكما حدث عند تحويل الشعر الشفهى إلى شعر يخاطب الإغريق جميعًا، فإن عملية صبغ "الأغنية" الشفهية بالروح القومية الهيللينية، والتى حدثت فى وقت متأخر نسبيا قد استلزمت فرض المزيد من القيود على إعادة التأليف فى أثناء نشرها فى الحلقات التى كانت تتزايد باستمرار، وذلك من خلال السماح بتدفق التقاليد المحلية المتشابهة على حساب التقاليد المحلية المتباينة. وبهذه الطريقة، استطاعت الكثير من التقاليد المحلية فى الأغنية الشفهية، والتى كانت موجودة، أن تتطور إلى شكل نهائى للأشعار الغنائية الراسخة، والتى تلاءمت مع الإغريق جميعًا، وكانوا يتبارون جميعًا فى نسبتها إلى عدد محدود نسبيًا من الشعراء. ويرجع السبب فى قلة عددهم إلى محاولة إضفاء الروح القومية على تراث الأغنية الشفهية الموجود سلفًا، مثلما يرجع السبب بالمثل فى قلة عدد الشعراء القدامى البارزين الذين يُنسب إليهم نظم أشعار فى الوزن السداسى (هوميروس وهيسيودوس) أو الإيامبى (أرخيلوخوس، هيبوناكس، سيمونيديس وسولون... إلخ) والإليجى(أرخيلوخوس، وكاللينوس، وميمنرموس، وتيرتايوس، وثيوجنيس، وسولون، وكسينوفانيس، وغيرهم) يرجع إلى محاولة إضفاء الروح القومية على تراث الشعر الشفهى الموجود من قبل. ويمكننا القول بأن ظهور ما نعرفه باسم الكلاسيكية - مفهومًا وحقيقة - لم يكن سوى امتداد عضوى لانتشار التراث الشفهى فى أنحاء العالم الإغريقى. وانطلاقًا من هذه المقولة نرى أن تطور الشعر والأغنية الإغريقية القديمة لا يحتاج إلى أن نعزوه لعامل الكتابة فى الأساس. فمن المسلم به أن الكتابة كانت ضرورية للحفاظ على أى تراث عندما تتوقف العروض التى تقدمه، ولكننا يجب أن نبحث عن المفتاح الحقيقى لتطور هذا التراث فى السياق الاجتماعى للعرض ذاته.

(*) هذه هى القائمة السكندرية canon للشعراء الغنائيين المعتمدين عن هؤلاء الشعراء، وفيما يتصل بالشعر الغنائى الإغريقى عمومًا وما يكتنف الدرس فيه من مشكلات. انظر أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ١٣١-٢٢٠. (المحرر).

وإذا فحصنا بإمعان الإشارات الداخلية والخارجية للعروض التى تقدم قصائد الشعراء الغنائيين التسعة البارزين سوف نجد آثارًا واضحة لعملية التنظيم القومية المنهجية، فكما سبق ورأينا فى المثال المأخوذ من شعر بنداروس: فقد أتاحت القيثارة ذات الأوتار السبعة، والتى قُدمت رمزًا لعملية التنظيم، أتاحت للإله أبوللون أن يقود عرضا كوراليًا "لجميع أنواع النظم اللحنية "nomoi" (*Nemean* 5.25). ولكن كلمة "nomoi" نفسها لا تكفى لتحديد عملية التنظيم الفعلية حيث إن معناها الأساسى هو "العرف المحلى" وهو يحمل تأكيدًا ضمنيًا على الأصول المحلية لمحتويات هذا النظام. والكلمة الملائمة أكثر لتحديد هذا التنظيم هى كلمة هارمونيا "harmonia"، والتى تعنى بالتحديد "توافق النغم" accordatura ليتناسب مع أسلوب لحنى معين، كما نجد فى مسرحية "الفرسان" لأريستوفانيس (994). وقد تعنى كلمة "harmonia" بشكل أكثر عمومية "نظام فى طبقة النغم"، كما نجد فى محاورة "الجمهورية" لأفلاطون (397 d)؛ حيث يوضح أن كلمات الأغنية قد تحكمت فى إيقاع الأغنية وفى النظام التقليدى للفواصل بين النغمات "harmonia". ولقد لوحظ أن استخدام أفلاطون للكلمة فى هذه الفقرة " يشير إلى حقيقة أن وجود إيقاع يعتمد على وجود شكل (نسق) منظم للنغمات تقف فيه الواحدة بجوار الأخرى فى علاقة وثيقة. وعلى أساس هذه العلاقة يتم اختيارالنغمات التى تضع اللحن"(٧٠).

ويجب علينا أن نميز بين هذا المعنى لكلمة "harmonia" وبين معنى كلمة "tonos" الذى ظهر بعد ذلك وتطور بشكل خاص على يد أحد تلاميذ أرسطو، والذى كان ابنًا لأحد الموسيقيين المحترفين من تارنتم، وكان يُدعى أريستوكسينوس (Suda s.v. Aristoxenos Aristoxenos). حيث تم توضيح الاختلاف بين الكلمتين كالتالي: إن كل tonos لها نفس نمط الفواصل بين النغمات، وكل واحدة تختلف عن الأخرى فقط، مثل السلم الموسيقى الحديث، فى طبقة الصوت فقط، على النقيض من الـ " harmoniai "، كما فهمها أفلاطون فى الفقرة التى سبق ذكرها، "والتى كانت تختلف الواحدة فيها عن الأخرى فى الأساس

(٧٠) Barker , Musical Writings , p. 130 , n. 18.

بأنها كانت تتكون من مجموعة مختلفة من الفواصل بين النغمات"(٧١). وبالتالى فإن كلمة إيقاع "rhythm" فى هذه الفقرة تعنى "عنصر التنظيم الإيقاعى الذى يجب أن تحتوى عملية أداء أى مقطوعة، والإيقاع الواحد يُعتبر البناء الإيقاعى الأساس الذى يعتمد عليه عزف أية قطعة أو أى نوع من المقطوعات، وهو نموذج الحركة الشامل لهذه المقطوعة"(٧٢).

وتختلف الهارمونيات harmoniai المتعددة كل واحدة عن الأخرى بقدر كبير بحيث تستلزم جهدًا شاقًا ليطور المؤدى فى مجموعة الأعمال التى يقدمها. وفى إحدى مسرحيات أريستوفانيس، نراه يسخر من أحد الأشخاص لأنه تعلم الهارمونيا "harmonia" الدورية فقط وأهمل الأنواع الأخرى، عندما كان صبيًا صغيرًا فى المدرسة (*Knights*, 985-95). ويمكننا معرفة عناصر هذه النوعية من التعليم من مسرحية أخرى للشاعر نفسه؛ حيث يصف بإسهاب فى مسرحية "السحب" نظام التعليم الأثينى القديم، وذلك التعليم الذى أنتج الرجال الذين حاربوا فى موقعة ماراثون، وذلك عندما كان الصبية يدرسون مختارات من مؤلفات كبار الشعراء الغنائيين فى منزل "مدرس القيثارة" kitharistes (964)، وكان يجعلهم يحفظون عن ظهر قلب المقطوعات الغنائية، ويصر على أن يلتزموا عند تقديمها بالتوافق اللحنى الصحيح harmonia الذى توارثوه عن أجدادهم (72-968, 969)(*).

بعد هذه اللمحة السريعة عن ألحان الأغنية الإغريقية يصبح فى مقدورنا الآن أن نواصل مناقشتنا لمعيار التفوق canon أثناء تحول الشعر والأغنية الإغريقية ليصبحا تراثًا قوميًا. ولقد بدأت عملية تشكيل معيار التفوق فى الأغنية – أو ما يمكن أن نطلق عليه "الشعر الغنائى" – فى فترة متأخرة نسبيًا عن الشعر غير الغنائى، ولكن ما إن تحولت الأغنية إلى تراث قومى حتى كان من السهل عليها أن تنافس الشعر فى الانتشار. ولا يرجع ذلك فقط إلى سهولة تذكر اللحن، ولكنه يعود إلى القصر النسبى للأغنية مقارنةً

---

(٧١) Idem, Musical Writings, p. 164.

(٧٢) Ib.

(*) بوسع القارئ العربى أن يطلع على ترجمة "السحب" فى الطبعة التالية:
"السحب" لأريستوفانيس. ترجمة أحمد عتمان ومقدمة وتعليقات ومعجم أسطورى – تاريخى. سلسلة من المسرح العالمى الكويتية، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس وسبتمبر ١٩٨٧).

بالطول غير المحدد للشعر. وفى المحاولات القديمة لتمييز الأغنية عن الحديث العادى، نتوقع أن تتجه ضرورات تنظيم الغناء إلى الحد من طول الأغنية مقارنةً بطول الحديث العادى اليومى غير المحدود. وبالمثل فإننا نتوقع، عند تمييزنا بين تحول الغناء إلى أغنية وهو شكل مختلف عن الشعر، أن الأغنية بالتأكيد ستكون أقل طولاً مقارنة بالطول غير المحدود للشعر فى محاكاته للغة الحديث.

وفى الحقيقة، يوضح الدليل الذى تقدمه النقوش أن "المنشد" "ومغنى القيثارة" و"مغنى الناي" كانوا ينالون جوائز متساوية عند فوزهم فى المسابقات التى تُعقد أثناء الاحتفالات(٧٣).

وفى الفصول التالية سوف تتاح لنا الفرصة لكى نرى نموذجًا يتكرر باستمرار؛ حيث يتم التمييز بين مؤلف / مؤدى الأغنية أو الشعر الغنائى إلى مؤلف أسطورى أصلى من ناحية ومؤدى محترف معاصر، سواء كان مغنى القيثارة أو مغنى الناي، من ناحية أخرى. ولكن هذا النموذج لم يكن سوى واحد من نماذج التطور المحتملة الكثيرة. لقد عرف الشعر الغنائى كذلك العروض التى كانت تقدمها مجموعة من غير المحترفين يتم اختيارهم من بين سكان المدينة الدولة وعُرفوا باسم الكورس، الذى يقوم بالرقص والغناء، ولم يقتصر تقديم الشعر الغنائى على شخص واحد فقط سواء كان من المحترفين أو غير المحترفين. وفى عصر بنداروس، قدم الكورس المكون من غير المحترفين، خلال مناسبات معينة، الأغانى التى قام بنظمها شعراء محترفون كانت لهم مكانتهم العظيمة بين الإغريق، مثل بنداروس نفسه. ولقد لعب الكورس، كما سوف نرى فيما بعد، دورًا مهمًا فى ظهور مفهوم التأليف فى بلاد الإغريق قديمًا وفى الفترة الكلاسيكية.

٩- المحاكاة

عندما كان يقوم شخص آخر غير المؤلف بتقديم الشعر، كان فى إمكانه تمثيل شخصية persona المؤلف. وبتعبير آخر نقول كان فى إمكان المؤدى أن يجسد شخصية

---

(٧٣) *Inscriptiones Graecae* 112, 2311, and x11. 9. 189.

الشاعر، وهو ما يُعبر عنه بكلمة "محاكاة" mimesis. وتعنى كلمة mimesis، وكذلك الفعل mimeisthai بشكل عام إعادة تقديم أحداث الأسطورة من خلال الطقس الدينى (e.g. Lysias, 6.51). وفى حالة الطقوس الدينية المعقدة التى تتسم بالخيال مثل الدراما الأثينية. كانت إعادة التقديم مساوية لتمثيل دور شخصية أسطورية (e.g. Aristo. Ph. *Thesmoph*. 850.) وقد يحدث التمثيل عن طريق الكلام فقط أو عن طريق الكلام المصحوب بحركات جسدية، أى بالرقص. وبالتالى فإن المحاكاة لا تعنى فقط تقديم الأسطورة، ولكنها تعنى أيضًا المحاكاة الحالية لما سبق تمثيله من قبل؛ حيث إن أحدث مثال يقدم الأسطورة يتخذ جميع الأمثلة الأخرى الأقدم، والتى سبق وقدمت الأسطورة نموذجًا له إلى جانب المثال الأصلى للأسطورة نفسها. فالمحاكاة تعنى "التقليد" الحالى لما سبق تمثيله من قبل، وهذا هو مفهوم المحاكاة فى النشيد الهومرى "إلى أبوللون" (163) حيث توصف مجموعة كورالية تسمى "الديليات" أو "بنات ديلوس" بأنها قادرة على تقليد (mimeisthai) الأصوات الموسيقية وأصوات ذلك الجمع الغفير من الأيونيين الذين تجمعوا فى جزيرة ديلوس فى أحد الأعياد.

ويرجع الشعور بالدهشة من المحاكاة التى قدمتها الديليات إلى دقة تمثيلهن وإتقانه؛ فعندما يسمعهن المرء وهن يقلدن صوته سوف يقول إنه يسمع صوته هو نفسه. وهى الفكرة التى تماثل وصف أرسطو الشهير "للمحاكاة" mimesis فى كتابه "فن الشعر"؛ إذ اعتبر المحاكاة عملية عقلية يعتبر فيها المرء هذا الشخص الذى يمثل صنوًا لذلك الشخص الذى مثل دوره، أى أن هذا هو ذاك" (1448617). وهذه العملية العقلية، كما يقول أرسطو، هى فى حد ذاتها ضرب من المتعة (18-11 14486). وهذه المتعة لا تتنافى مع الفهم الأنثروبولوجى للشعيرة: "إذ يؤدى الإيقاع المحدد وطبقة النغم المحددة إلى تقديم عرض نشاط اجتماعى مشترك (عام). وفى الواقع فإن من يقاومون الاستسلام لهذا التأثير المفروض يكونون معرضين لأن يعانوا من القلق وعدم الراحة بشكل ملحوظ. وعلى النقيض، فإن من يشارك فى التمثيل ويخضع لهذه التجربة يجلب على نفسه المتعة عندما

يتنازل عن ذاته"(٧٤).

إن مثل هذه الصيغة التى تعبر عن تساوى "هذا" مع "ذاك" كما تُفهم ضمنيًا من استخدام الفعل "يحاكي" mimeisthai فى النشيد "إلى أبوللون"، والتى ترتبط بشكل واضح بمفهوم المحاكاة فى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، هى صيغة تستخدم فى الكثير من اللغات للتعبير عن الموافقة. فى الأساس وبالإضافة للكثير من الشواهد فى اللغة الإغريقية (Aristoph., *Lysist.* 240). يوجد مثال واضح فى اللغة اللاتينية هو "hoc illud" (هذا هو ذاك) والذى جاءت منه كلمة "نعم" (oui) {وكذا بالفرنسية الجنوبية oc كما فى Languedoc}. إن هذه الـ "نعم"، مثل كلمة "آمين" عند البعض، تعنى الموافقة على أحداث الأسطورة عندما تقدمها الشعيرة الدينية.

ويعتبر مفهوم المحاكاة، أى نقل إعادة تمثيل حقائق الأسطورة، هو مفهوم السلطة، طالما أن المجتمع يوافق على أصالة القيم المتضمنة فى الإطار الأسطوري. ومن ثم فإن الشخص الذى يتحدث باعتبار أنه يشكل الأسطورة، أو الذى يمثل أنه يشكل الأسطورة، يكون مبدعًا طالما أنه – أو أنها – يتحدث من منطلق ما تتمتع به الأسطورة من سلطة أبدية ثابتة كما هو مُفترض. ويجب على المؤلف (المبدع) أن يؤكد على أبدية هذه السلطة وثباتها، وهو ما يقف فى وجه الضغوط التى تفرضها الرغبة فى إرضاء جمهور المتلقين الحاليين، وأن يفضل المتعة التى تمنحها القيم الأزلية، والتى تنتقل من جمهور إلى آخر إلى ما لا نهاية عن طريق المحاكاة. وتتضح هذه الفكرة أكثر من خلال فقرتين من شعر ثيوجنيس من ميجارا. فى الفقرة الأولى، تعلن شخصية persona ثيوجنيس أن الشخص الحاذق sophos فقط هو الذى يستطيع أن يشفر الشعر encode، وأن يفك شفرته أيضًا decode:

"لا يمكننى أن أحدد ميول سكان المدينة تجاهي
فأنا لا أرضيهم، سواء عندما أقدم لهم ما هو متميز

(٧٤) Tambiah, *Performative approach*, p. 113.

أو عندما أقدم لهم ما ليس كذلك. فكثيرون،
من النبلاء ومن السفلة على حد سواء، يلومونني.
ولكن ما من شخص غير محنك sophos
يستطيع أن يقلدنى mimeisthai" (Theognis 367-70).

وفى الفقرة التالية، سوف نرى أن مفهوم المحاكاة يعنى ضمنيًا الوعد بعدم إحداث تغيير لإرضاء ذوق الجمهور المحلى فى عالم الواقع، أى "سكان المدن ". إن إعادة تقديم الشعر، إذا ما كان تمثيلاً أو محاكاة حقيقية، يمكن أن يضمن أصالة الشعر " الأصلى ". وفى الفقرة الثانية، والتى تقوم فيها شخصية persona ثيوجنيس بتعريفه بالاسم ومن ثم يمنح نفسه السلطة، يوجد وصف قاطع للمؤلف بأنه الشخص الحاذق فى تشفير الشعر وفى فك شفرته، ومن ثم فهو الشخص الذى يملك سلطة أبدية ثابتة تقاوم الخضوع لرغبات الجمهور المعاصر ولا تحاول إرضاء أهوائه:

"دعنى أضع ختمى sphragis. ياكيرنوس،
وأنـــا أزاول حرفتى بحذق sophia
دعنى أضعه على كلماتى هذه. فهكذا لن
يكون من العسير على أن أكتشف إذا ما سُرقت
فليس بوسع أحد أن يستبدل بالشعر الأصيل الموجود
ما هو أدنى. وسوف يقول الجميع: هذه كلمات
ثيوجنيس الميجاري، الذى يعرف جميع البشر اسمه.
ولكننى مع ذلك لا أستطيع أن أرضى جميع سكان المدن"

قد يخاطر المؤلف باحتمال ابتعاد الجمهور الحالى عنه، لكى يحقق القبول الكونى الشامل، والذى يكتسبه من خلال تراكم شهرته على المستوى القومى الإغريقي، وذلك عن طريق سلطة المحاكاة وأصالتها. ونفهم ضمنيًا أن المتعة التى يحصل عليها الشاعر من خلال إعادة تقديم شعره، أى من خلال الاستمرار فى المحاكاة، هى فقط المتعة الدائمة، أما المتعة التى ينالها الشاعر من خلال التغيير استجابةً لجمهوره المعاصر فهى متعة زائلة.

ولا حاجة بنا للقول بأن الثبات مجرد فكرة؛ فقد يصر التراث على الزعم بأنه لا يتغير، ولكنه فى الواقع يتغير على الدوام استجابةً لتطور المجتمع الذى يخاطبه.

ولقد سبق ورأينا كيف يتم التمييز فى الشعر بين المؤلف /المؤدى باعتباره المؤلف الأصلى الأسطورى من ناحية فى مقابل مؤدٍ محترف معاصر، أى المنشد، من ناحية أخرى. وتكون مهمة المؤدى أن يجسد شخصية المؤلف. وفى حالة الأغنية، توجد مهمة مماثلة يجب أن يؤديها "مغنى القيثارة" أو "مغنى الناى". ولكن عندما نتجه إلى الشعر الكورالى سوف نجد نماذج أخرى للتمثيل تقوم بها مجموعة من غير المحترفين من سكان المدن، أى الكورس الذى كان يقوم بالرقص والغناء، والذى أثر عدم احترافه على مدى إجادته لكل من العرض والتأليف (Aristotle, *Problems* 14-15). والكورس عبارة عن مجموعة من الأفراد تعبر عن مجتمع معين عن طريق الرقص والغناء. وعادة ما يظهر هذا المجتمع فى شكل المدينة الدولة فيما بقى من الشعر الغنائى الجماعي. وقد يقدم الكورس فى مدينة معينة مجموعة كبيرة من الأشعار المتنوعة التى ترتبط بشعائر محلية أو بمدن أخرى. وتُظهر عناوين كتب بنداروس فى النسخة السكندرية مدى هذا التنوع والاختلاف. إذ توجد، على سبيل المثال، أغانى العذارى parthenia، والتى ترتبط بشكل كامل ببعض الشعائر المحلية / المدنية الخاصة ببلوغ سن الرشد(٧٥)، كما توجد بالطبع تلك الأغانى الجماعية المرتبطة بعبادة الآلهة مثل البايان paean، والتى كانت تُنشد تكريما للإله أبوللون. وفى إمكاننا مواصلة قائمة الأشعار المختلفة الكثيرة، ولكننا نكتفى بهذا طالما وضحت الفكرة الأساسية: لقد كان الشعر الجماعى شعرًا عامًا؛ فقد كان جزءًا من مفهوم المدينة الدولة.

ومن بين نماذج التطور الكثيرة الممكنة، أفرزت تقاليد صناعة الأغنية فى الشعر الغنائى الكورالى ذلك النموذج الذى يتم فيه التمييز بين المؤلف الأصلى المرتبط بالأسطورة وبين تلك المجموعة من المؤدين المعاصرين غير المحترفين، يقسمون إلى مجموعات على أساس العمر، والذين يقومون بالرقص وبغناء الأشعار الأصلية المرتبطة بالشعائر الدينية،

---

(٧٥) Calame, *Les Choears*, q, pp. 18-20, 117, 249.

وذلك أثناء الأعياد والاحتفالات الموسمية. ولا حاجة بنا للقول إن مثل هذه الأشعار الأصلية قد تتعرض لأن يُعاد نظمها فى كل عرض موسمى. وتوجد أمثلة مثيرة على هذا النموذج للتطور فى الشواهد الموجودة للاحتفالات الإسبرطية، والتى كانت بمثابة مناسبة لإعادة تقديم الأشعار الأصلية لكل من ترباندروس وثاليتاس Thaletas وألكمان وآخرين، وذلك فى إطار الشعيرة الدينية(٧٦). ويقال إن تأسيس katastasis المرحلة الأولى فى الشعر الغنائى الإسبرطى يعود فيها الفضل لترباندروس (*On Music* 11346)، بينما تُنسب المرحلة الثانية إلى ثاليتاس من جورتين، كسينوكريتوس Xenocritos من لوكرى Lokroi وبوليمنيستوس Polymnestos من كولوفون Kolophon (*On Music* 11346 c). ولا يقتصر ارتباط هؤلاء الشعراء على أعياد تدريبات الصبية Gymnopaidiai الإسبرطية ولكنهم يرتبطون أيضا بعيد الاستعراض Apodeixis فى أركاديا واحتفال ارتداء الملابس Endymatia فى أرجوس. ويوجد فى إحدى شذرات سوسيبيوس Sosibios وصف مثير لعروض الكورس فى أعياد تدريبات الصبية الإسبرطية؛ حيث يصور إعادة عرض بعض الأشعار المنسوبة لثاليتاس وألكمان وديونيسودوتوس Dionysodotos.

ولكى نفهم كيف حدثت، بشكل تدريجى بمرور الزمن، عملية إعادة تشكيل شخصية (persona) من يطلب تأليف عرض كورإلى جماعى فى مجتمعات مثل مدينة إسبرطة القديمة، علينا أولاً أن نتفق على السمات الأساسية للكورس الإغريقى القديم، تلك المجموعة التى تقوم بالرقص والغناء معًا. وفى البداية يجب أن نلاحظ أن الكورس لم يكن سوى تجسيد مصغر (صورة مصغرة) للمجتمع. فعلى سبيل المثال، كان الإسبرطيون يشيرون بالفعل للمنطقة الداخلية لمجتمعهم المدنى باسم Khoros (Pausanias 3. 11.9).

وبالقدر نفسه من الأهمية علينا أن نلاحظ أيضًا أن الكورس، باعتباره صورة مصغرة للمجتمع، كان أيضًا صورة مصغرة للتسلسل السلطوى التراتبى فى المجتمع. وكانت الأغلبية من صغار السن تخضع فى إطار هذا التسلسل السلطوى فى العالم الصغير microcosm، أى داخل الكورس، لأقلية من كبار السن كانوا يتولون قيادتهم، وهو ما يؤكد

---

(٧٦) Athenaeus 633 f.

دور الكورس بوصفه أداة تعليمية تجميعية لكافة الخبرات تحتوى على جميع أشكال العلاقات الجنسية المثلية التى تعد بالنسبة لهؤلاء الصبية إعدادًا للعلاقة الجنسية الطبيعية بين الجنسين فى إطار الزواج(٧٧). وفى معظم الأمثلة تتجسد فكرة قيادة كبار السن لصغارهم، فى إطار التسلسل السلطوى التراتبى داخل الكورس، فى شخص قائد الكورس khoregos. وكان من المألوف التأكيد الشديد على سمو مكانة قائد الكورس وخضوع باقى أفراد المجموعة الكورالية له: وبينما يتميز باقى أفراد الكورس الباقين بمكانة متساوية فيما بينهم، تدل المكانة السامية لقائد الكورس على هذه التركيبة من التسلسل السلطوى التراتبى داخل الكورس.

وتُعتبر الأغنية الإسبرطية التى كان يقوم بالرقص والغناء فيها كورس من الفتيات الإسبرطيات، كما توجد فى شعر ألكمان (fr. 1 Page)، تعتبر مثالاً رائعًا يوضح التركيبة السلطوية للكورس، حيث نجد قائدة الكورس khoregos (44) والتى كانت تُسمى هاجيسيخورا Hagesikhora، نجدها محط إعجاب أفراد الكورس جميعًا (e.g. 45-47). ويعنى الاسم نفسه "قائد الكورس"(٧٨). كما نجد فى مسرحية "ليسيستراتى" لأريستوفانيس (321 - 1296) الكورس المكون من نساء إسبرطيات يصف هيلينى فى أغنية بأنها "قائدة الكورس" khoregos الرئيسة، وذلك لأنها كانت شخصية دينية مهمة فى إسبرطة. وكذلك فى مقطوعة ثيوكريتوس رقم ١٨ والمعروفة باسم "أغنية زفاف هيلينى" يصف الكورس المكون من الفتيات الإسبرطيات تألق هيلينى قائدةً للكورس، ويستخدم فى وصفه ألفاظًا تشبه إلى حد كبير تلك التى استخدمها ألكمان فى وصف هاجيسيخورا(٧٩). فمن الواضح، من مثل هذا الدليل، أن شخصية مثل قائدة الكورس هاجيسيخورا تقوم بتمثيل دور أو محاكاة إله معين فى دور معين.

كما يبدو أن الإسم النسائى أجيدو Agido، والذى يرد فى القصيدة نفسها، كان اسمًا

---

(٧٧) Calame , *Les Choeurs* , 1 , pp. 434 – 9.
(٧٨) *Idem, Les Choeurs , 11 , pp. 46- 7.*
(٧٩) Idem, *Les Choeurs* , 11, pp. 123 – 6.

شائعًا مثل اسم هاجيسيخورا: وفى هذه الحالة فإنه يصلح لتسمية السلالة الملكية الإسبرطية Agiadai، والتى تُنسب إلى أحد أفرادها المميزين والذى كان يُسمى اجيسيلاؤس Agesilaos[٨٠]. من هذا المثال نرى أنه كان من الممكن التعبير عن دور قائد الكورس القيادى بالمصطلحات المستخدمة فى كل من النظام الملكى والإلهي. كما نجد حالة مماثلة أخرى عند الشاعر ألكمان (fr.10 b Page) حيث تتم مخاطبة شاب صغير لم تبزغ لحيته بعد، وكان يُسمى أجيسيداموس Agesidamos، باعتباره "قائدًا للكورس" khoregos.

إن كانت مهمة قيادة الكورس، والتى تدل عليها أسماء مثل "أجيدو" أو "أجيسيداموس" تتطلب أن تكتمل، فى العرض، بأن يكون قائد الكورس بالفعل أحد أفراد الأسرة المالكة أو أنه يتطلع إلى ذلك، وهو ما يتضح بشكل غير مباشر من خلال القصص التى تُروى عن موقف لم يُسمح فيه لأحد الإسبرطيين من ذوى الأصول الملكية الخالصة أن يأخذ مكانًا بارزًا فى الكورس. ومن ثم تُتاح له فرصة أن ينطق بحكمة مضمونها أن الإنسان هو الذى يحدد مكانته، وليست المكانة هى التى تحدد الإنسان. ولم يكن بطل هذه القصة أو محور اهتمامها سوى الملك الإسبرطى أجيسيلاؤس Agesilaos سليل أسرة Agiadai الملكية، الذى يُقال إنه كان لا يزال شابًا صغيرًا عندما تم اختياره ليؤدى دورًا ثانويًا فى الكورس فى أحد أيام أعياد تدريبات الصبية الإسبرطية. وتقول القصة إن أجيسيلاؤس عندما نطق بذلك القول الحكيم عن الإنسان والمكانة لم يكن يعرف بالتأكيد أنه سوف يصبح فيما بعد ملكا على إسبرطة. وفى موضع آخر يلاحظ بلوتارخوس *(Life of Agesilaos* 596 a) أن أجيسيلاؤس تربى كأى مواطن عادى قبل أن يصبح ملكًا على إسبرطة. وإذا كانت هذه القصة تُقال عن ملوك إسبرطيين آخرين بطرق مختلفة فهو ما يؤكد أن الانتماء للأسرة المالكة فى إسبرطة كان يكفل لمن ينتمون إليها الحصول على مكان بارز فى مجموعات الكورس. خلاصة القول، كان من يقوم بدور رئيس الكورس فى أى احتفال موسمى فى إسبرطة يؤدى محاكاة لمحاكاة سابقة. وكان من يقومون بالأداء الحالى يمارسون نوعًا من

---

(٨٠) Idem, Les Choeurs ,11, pp. 140 – 1.

المحاكاة الشخصية لشخصيات كورالية لها أسماء كورالية مثل هاجيسيخورا وأجيسيداموس. وبالتإلى فقد كان هذا التشخيص أو تلك الشخصيات جزءًا من احتفال موسمى رسمى تتم فيه محاكاة بعض النماذج التى تتمتع بسلطة كبيرة مثل الآلهة أو الملوك السابقين.

وكلما زاد المحتوى العام وغير الشخصى فى هذه العروض، فى عيون المجتمع الإسبرطى المحلي، زادت مكانة هذا العرض القومى من وجهة نظر الإغريق الذين ينظرون من الخارج على إسبرطة بغض النظر عن المدينة الدولة التى ينتمون إليها. ومن ثم، كان على المجتمع المحلى أن يبحث عن المظاهر العامة غير المرتبطة بمناسبة محددة ليضمنها عروض الكورس الموسمية حتى ينال درجة معقولة من إعجاب خارجى ينسحب بالتالى إلى الداخل، وبالتإلى من الداخل. وهكذا يمكننا القول إن حافز القومية الهيللينية قد بدأ من الداخل فى بلاد الإغريق.

١٠- المغنى مؤلفًا

والآن، بقى أمامنا أن نتساءل عن العلاقة بين سلطة النموذج الذى يظهر قائدًا للكورس وسلطة المؤلف (الشاعر) الذى يُنسب إليه العرض الذى يتم تقديمه. وقد نُصوغ التساؤل بطريقة أخرى فنقول: كيف ترتبط سلطة قائد الكورس khoregos، باعتبار أنه قد يجسد هيبة المجتمع المحلى أمام الإغريق جميعًا، بسلطة الشاعر الذى يتحدث بلسانه ومن خلال تشخيصه (persona)، سواء كان هذا الشاعر حقيقيًا أو متخيلاً؟ إذ سوف تساعدنا الإجابة على هذا التساؤل فى تحديد مفهوم التأليف الذى ينبع من مثل هذه السلطة.

وفى البداية نرى أنه من المهم ملاحظة أن قائدتى الكورس أجيدو وهاجيسيخورا، فى الشذرة التى ذكرناها من قبل للشاعر ألكمان (fr. 1)، لا تقومان بالحديث، بينما يقوم أفراد الكورس بالحديث " عنهما "؛ حيث يقومون بتقديمهما بإعجاب شديد. فيبدو الأمر كما لو كانتا تقومان بالرقص فقط بينما يقوم باقى أفراد الكورس بالرقص والغناء وحدهم طوال العرض. وفى الواقع كان من المحتمل تمييز قائد الكورس عن بقية أفراد الكورس الذين يقومون بالرقص والغناء بأمور كثيرة مختلفة. فربما تميز قائد الكورس ببراعته فى الغناء

أو الرقص أو فى عزف الموسيقى. وأفضل مثال على ذلك الإله أبوللون نفسه، الذى كان من المعتاد أن يقدمه الشعر قائدًا للكورس يتقن الغناء والرقص وعزف الموسيقى. وهى العناصر الثلاثة التى يتكون منها الشعر الغنائى الجماعى. وفى نشيد هوميروس "إلى هرميس" نجد صورة لا يوجد فيها أدنى تفرقة بين هذه العناصر الثلاثة؛ حيث يظهر الإله أبوللون وهو يغنى ويرقص ويعزف القيثارة فى الوقت نفسه (6-475). بينما يظهر نوع من التخصص فى موضع آخر؛ ففى النشيد الهومرى "إلى أبوللون" (206-182) يقوم الإله أبوللون بالرقص والعزف على القيثارة (3-201) بينما تقوم ربات الفنون بالغناء (206-189) ويقوم باقى الآلهة بالرقص (201-144). وخاصة ربات الحسن(*)(194). وفى مواضع وإشارات أخرى لا يتم التركيز سوى على مجال التخصص: فأبوللون يعزف على القيثارة بينما تقوم ربات الفنون بالغناء. ويوجد موقف مماثل فى قصيدة هيسيودوس "درع هرقل" (6–201) حيث يقوم أبوللون مرة أخرى بالعزف على القيثارة بينما تقوم ربات الفنون بقيادة الكورس والغناء، وهنا يستخدم الفعل exarcho" يقود الكورس " مع كلمة aoide أى أغنية (205).

وفى شذرة ألكمان التى سبق وذكرناها لاحظنا أنه لا يسند إلى قائدتى الكورس أجيدو وهاجيسيخورا جزءًا يتحدثان فيه. ومن المفترض أنهما كانتا تقفان فى مقدمة الراقصات فقط. ومن الواضح أن أفراد الكورس هم الذين يتحدثون إلى قائدة الكورس، ولكن من المفهوم ضمنًا أن المؤلف هو الذى يتحدث على لسان أعضاء الكورس. وفى مثال آخر (Alcman fr. 39 Page) يقوم أعضاء الكورس بالفعل بتحديد مؤلف الأغنية؛ إذ يشيرون إلى شخص ألكمان بالاسـم، وذلك فى صيغة الغائب المفرد، بأنه من قام بتأليف ما يتغنون به. كما يقوم أعضاء الكورس مرة أخرى فى أحد أشعار ألكمان أيضًا (fr. 30) بمدح عازف القيثارة kitharistes، الذى يقوم بالعزف على الآلة الموسيقية، والذى قد يُصور على أنه

(*) ربات الحسن Charites: هن ثلاث ربات شقيقات، تتناسب أسماؤهن (Thalia, Euphrosyne, Aglaia) مع صفاتهن (التألق والبهجة والنضارة) ولقد جعلتهن صفاتهن الجميلة وحسن سلوكهن محط إعجاب الآلهة وترحيبهم جميعًا. فكن دائمًا بصحبة ربات الفنون وأفروديتى وديونيسوس وكن حاضرات دائمًا فى المآدب والاحتفالات وكل المناسبات التى يسودها المرح والبهجة والمتعة الراقية.

مختلف عن المؤلف وقد لا يكون.

وتوجد، بالرغم من ذلك، مواقف أخرى، يميز فيها المغنى / عازف القيثارة نفسه عن باقى أفراد الكورس عندما يتحدث بنفسه بدلاً منهم، مثلما يحدث فى إحدى شذرات ألكمان حيث يقول المغنى إنه مسن وضعيف لدرجة أنه لا يستطيع أن يرقص مع الكورس. وقد تساعدنا المصطلحات المستخدمة لتقديم الذات وإظهار تميزها فى فهم وتفسير توزيع الأدوار فى "الإليـــــاذة" (18. 567-72)؛ فعند وصف الصبى الذى يقوم بالعزف على القيثارة وغناء ما كان يُعرف بأغنية لينوس(*) وسط الكورس المكون من الفتيان والفتيات نجد أن الغناء كان أقل أهمية من العزف على القيثارة ومن الرقص. وكذلك فى النشيد الهومرى "إلى هرميس" (499-502) قام أبوللون بالعزف على قيثارته فى البداية، ثم بعد ذلك" غنى بطريقة جميلة بمصاحبة الموسيقى" [hupo-]. وكما كان يتطلب الرقص المصاحب براعة فائقة يمكن نسبتها إلى قائد الكورس، فقد كان غناء أبوللون المصاحب يتسم بالبراعة الفائقة. ويبدو أن الأجيال التالية فيما بعد الفترة الكلاسيكية، على سبيل المثال أثينايوس (15d)، كانت تفتقد التمييز بين هذه النماذج التى توضح ثانوية بعض عناصر العرض، مثلما نجد فى "الإلياذة". (18. 576-72) حيث تتجاوب أغنية الصبى مع القيثارة، ومثلما نجد فى "الأوديسية" (8. 256–65, 376–80) حيث يتجاوب الرقص مع الأغنية.

ويعتبر عرض أبوللون الرائع "مقدمة" prooimion من حيث الشكل. وتُعتبر المقدمة prooimion إطارًا لنوعية مختلفة من الغناء البارع الذى سوف يقدمه مغنى القيثارة kitharoidos وهذه الكلمة تعنى حرفيًا "الجزء الأمامى" للأغنية [oime-] وتأخذ المقدمة شكل ابتهال للإله المحدد الذى يُشرف على هذا الاحتفال الموسمى الذى تقدم فيه الأغنية لتتنافس مع غيرها من الأغانى. وفى بنية "الأناشيد الهومرية" نجد بالفعل انعكاسًا واضحًا

(*) أغنية لينوس: تقول الأساطير الإغريقية إن لينوس كان مغنيًا متجولاً، وهو ابن أبوللون وأورانيا Ourania. ويُقال كذلك إنه كان معلم أورفيوس. وكان من المعتاد أن يقوم أحد الصبية بغناء ما يُسمى بأغنية أو نشيد لينوس على القيثارة بينما يقوم المزارعون بعملهم فى مزارع الكروم.

لهذا الشكل[٨١]. وفى الحقيقة، يستخدم ثوكيديديس. (3. 140. 4-5) كلمة "prooimion" فى إشارته للنسخة التى يعرفها من النشيد الهومرى "إلى أبوللون". وتتضح حقيقة أن هذه الأناشيد كانت تعرض فى سياق الاحتفالات "الدرامية الموسمية"؛ حيث تُعقد مسابقات للأغنية من استخدام كلمة hora (فصل، موسم) فى النشيد السادس والعشرين (13–12)، وكلمة agon (مسابقة، منافسة) فى النشيد السادس (19). أما كون هذه الأناشيد "مقدمات" من الناحية الشكلية، بوظيفتها التقليدية بوصفها "مقدمةً" للعرض الأساسي، فيتضح من الإشارات التى توضح انتقال المؤدى إلى العــرض الفعــلى مثل قوله" إننى ســوف أنتقــل إلى باقــى الأغنية" (5. 193, 9.9, 18.11 [humnos]) ويلخص كوينتيليانوس Quintilianus معنى المقدمة prooimion هكذا: كلمة oime تعنى الأغنية، ويقصد مغنو القيثارة kitharoidoi بكلمة prooimion تلك الكلمات القليلة التى يقومون بغنائها قبل دخولهم المسابقة الفعلية على أمل أن يفوزوا.

وبالطبع لا تتفق إشارة كوينتيليانوس إلى "تلك الكلمات القليلة التى يتغنى بها "مغنى القيثارة" مع بعض الأناشيد الهومرية كبيرة الحجم، والتى تطورت لتصبح عروضًا رائعة نافست الشعر الملحمى ذاته، مثل النشيد "إلى أبوللون". وفى الواقع من حقنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه الأناشيد الهومرية، خاصة كبيرة الحجم، تُستخدم "مقدمات". وإن كنا نكتفى حاليًا بتأكيد أنها فعلاً كانت من الناحية الشكلية مجرد "مقدمات".

وتكرارًا لما سبق نقول إن ثوكيديديس يشير إلى النشيد الهومرى "إلى أبوللون" باعتباره مقدمة "prooimion"، بل إن ملحمة هيسيودوس "أنساب الآلهة"، رغم حجمها الضخم، تعد من حيث الشكل مقدمة. وكذلك أيضًا العرض الذى تغنى فيه الإله هرميس بأول أنساب للآلهة فى عرض رائع بمصاحبة القيثارة، والذى تم وصفه وشرحه فى النشيد "إلى هرميس" (425. 33) والمصطلح المحدد المُستخدم هنا هو "anabole" (استهلال) وهو يشبه إلى حــد كبير مصطلح prooimion (مقدمة). يغنى هرميس أنساب الآلهة الخاصة به على هيئة "استهلال" (426)، مثلما وصف بنداروس الأغنية التى تغنى بها أبوللون على القيثارة

(٨٠) Koller , *Das kitharache Prooimion* , pp. 174 – 82, 195 – 206.

بأنها "مقدمة قائد الكورس" (*Pythian* 1.4).

وننتقل الآن إلى نقطة جديدة. لقد سبق القول بأن مقدمة **prooimion** الغناء على القيثارة **kilharoidia** فى الشعر الغنائى الفردى قد تطورت عن الشعر القديم كله الذى نُظم فى الوزن السداسى الداكتيلى بما فيه أشعار هوميروس وهيسيودوس(٨٢). فإذا ما أردنا التأكد من صحة هذا القول فإن علينا أن نفحص بإمعان العلاقة القوية فى الشكل بين الوزن السداسى الذى استخدمه هوميروس وهيسيودوس من ناحية، وبين الأوزان التى استخدمها شعراء مثل ستيسيخوروس وسافو وألكايوس من الناحية الأخرى. لقد كان هؤلاء الشعراء فى الواقع، كما سوف نرى بعد قليل، ممن اشتهروا بأشعارهم الفردية التى تُغنى على القيثارة. وقبل أن نتحول للحديث عن ستيسيخوروس وغيره، نرى من الضرورى أن نناقش بالتفصيل موضوع الكورس والعلاقة بين الشعر الكورإلى والفردي. ويجب أن نفرد جزءًا خاصًا للحديث عن اختلاف الشعر عن الأغنية الفردية، بقدر الاختلاف نفسه بين الأغنية الفردية والأغنية الجماعية.

عـندما بـدأنا الحـديث حـول معنى كلمة "مقدمة" **prooimion** رأينا الإله أبوللون وهو يعزف لأول مرة على القيثارة، ثم "غنى بطريقة جميلة بمصاحبة الموسيقى "**hupo-**) (*Hymn to Hermes* 502). لكن الغناء بمصاحبة القيثارة، آلة أبوللون الموسيقية، ليس قاصرًا على الإله أبوللون فقط، على اعتبار أنه عازف المقدمات الأصلى، بل يوجد متخصصون آخرون فى فن "المقدمة" مثل: ربات الفنون، الخبيرات البارعات اللائى يتمتعن بمهارات فائقة فى الأغنية. فكما سبق ورأينا توصف ربات الفنون فى قصيدة هيسيودوس "درع هرقل" (201-6) بأنهن يقمن بقيادة الكورس الذى يقدم الأغنية بفضل تجاوبهن مع عزف أبوللون على القيثارة. ومن الغريب أن مفتاح قيادة ربات الفنون للكورس فى مجال الأغنية بالتحديد هو خضوعهن لأبوللون فى مجال العرض الكورإلى الشامل؛ حيث يتحكم أبوللون فى عناصر العرض الثلاثة: الأغنية والرقص والموسيقى. وبصفة عامة كان أبوللون هو الذى يقوم بالرقص والعزف على القيثارة، بينما تختصر مهمة ربات الفنون فى

---

(٨٢) Koller, "*Das kitharodische Prooimion*", pp. 203-6.

الغناء أو الإنشاد؛ فإن إحدى ربات الفنون، وليس الإله أبوللون، هى التى ألهمت الشاعر أغنية مثل "الأوديسية" (1.1). وبعبارة أخرى، إن اختصاص ربات الفنون أنهن خبيرات فى كلمات الأغنية، واختلافهن عن أبوللون الذى يتحكم فى كل مكونات الأغنية. ويشبه التخصص فى الشعر الإغريقى باعتباره مختلفا عن الغناء بشكل عام. وهكذا يصبح أبوللون، لأنه صاحب السلطة الشاملة فى الغناء، قائدًا أساسيًا لكورس ربات الفنون، القائد الذى يدمج الغناء والرقص والموسيقى معًا. أما ربات الفنون، فقد كن قائدات للكورس باعتبارهن متخصصات فى الغناء بشكل فريد، كما سبق ورأينا فى قصيدة "درع هرقل" (205).

ويعتبر استخدام الفعل "exarcho" (يقود، يقود الكورس) أحد طرق التعبير عن قيادة أحد الآلهة للكورس. ولقد سبق ورأيناه يستخدم فى وصف دور ربات الفنون فى العرض الكورإلى باعتبارهن متخصصات فى الغناء. وتعنى هذه الكلمة أساسًا قيام فرد محدد بالمبادرة، فيبدأ بتقديم استهلال ثم يستجيب له أو يسانده أفراد الكورس برمته دون تمييز بينهم (cf. Hom. *Il. 24.* 721-2) وهو ما يساعدنا فى فهم المعنى المجازى للفعل hegeomai، والذى يمتد معناه ويتسع، فلا يعنى فقط "أقود" بل يعنى أيضا "أفكر"، "أعتقد" بمعنى "أفكر بطريقة آمرة"، وهو المعنى الذى نجده كثيرًا عند هيرودوتوس، ومن هذا الفعل أُشتق اسم هاجيسيخورا الذى يعنى "التى تقود الكورس". وقد يكون المفعول به للفعل exarcho النوع الأدبى المعين الذى يُقدم فيه العرض، مثلما نجد فى "الإلياذة" (51 .18). حيث تبدأ عروس البحر ثيتيس Thetis(*) بكائيتها (goos). فى هذه الأمثلة التى تقدمها القصة حول تقديم أحد الأفراد الاستهلال بشكل عفوي، يمكننا أن نرى النموذج النهائى لقائد الكورس khoregos بوصفه من ينظم المناسبة التى تتصف بالعفوية والتلقائية فيمنحها شكلها وهيئتها لكى تنضم إليه المجموعة وتشاركه؛ بحيث أصبح قائد الكورس هو الذى يمنح المناسبة شكلها، فالمناسبة هى التى تحدد الأسلوب الأدبي.

(*) ثيتيس Thetis: إحدى النيرياديس أى عرائس البحر. تزوجت بيليوس، وأنجبت منه أشجع أبطال الإغريق فى الحرب الطروادية، أخيليوس. وعندما كان أخيليوس صغيرًا غمسته أمه فى مياه نهر ستيكس، وبذلك جعلت جسده كله خالدًا لا يصاب، باستثناء الكعب الذى كانت تمسكه منه والذى كان سببًا فى موته عندما رماه باريس بسهم أصابه فى كعبه.

وإذا ما استوعبنا هذه النماذج الإلهية لقيام فرد بتقديم الاستهلال، يكون الوقت قد حان لكى نناقش باستفاضة الفكرة التى ذكرناها فى حالة ألكمان بالتحديد (fr.1) من أن شخصية قيادية مثل هاجيسيخورا "التى تقود الكورس" هى البديل بالنسبة للطقس الدينى الذى يمثل الشخصيات الدينية فى الأسطورة. وبالمثل، فإن اسم ستيسيخوروس "الذى أنشأ الكورس" يعنى ضمنًا أن الشاعر، مثل قائد الكورس، قد يؤدى دور البديل لآلهة الشعر الكورالى، أى أبوللون وربات الفنون. فتعريف كلمة الشاعر، فى التراث الإغريقى القديم، يعنى البديل الدينى لربات الفنون ولقائدهن أبوللون ضمنيًا، وهو ما تُعبر عنه كلمة therapon (تابع، مرافق، خادم)[٨٣].

فضلاً عن ذلك، يرتبط مفهوم البديل فى الطقس الدينى بمفهوم عبادة الأبطال. ويوجد نمط عام للتنافس بين الإله والبطل على مستوى الأسطورة، وللتعايش بين الإله والبطل على مستوى العبادة[*]. وتُعتبر شخصية أرخيلوخوس أفضل مثال على ذلك.فقد تميز الشعر المنسوب لأرخيلوخوس، بشكل خاص، باختلافه عن الأغنية، كما سبق ورأينا؛ فهو من نوع الشعر الذى يلقيه المنشد rhapsoidos وليس من نوع الشعر الذى يتغنى به مغنى القيثارة kitharoidos. ومع ذلك يرتبط ارخيلوخوس بالكورس، ويتضح ذلك من وصفه لنفسه بأنه exarchon "قائد كورس" لذلك النوع المحدد المعروف باسم الديثورامبوس. (Archilochus fr. 120 west)، والبايان (fr. 121). وهكذا نرى ثانية من خلال هذه الأمثلة أن المناسبة تحدد النوع الأدبى.

وإذا ما سلمنا بارتباط الشاعر أرخيلوخوس بالكورس، ننتقل الآن إلى تأمل التراث الذى يقدم أرخيلوخوس بديلاً طقسيًا لنماذجه الدينية الكورالية: تقول القصة إن تدخل أبوللون بشكل غير مباشر قد تسبب فى مقتل أرخيلوخوس رغم أنه بعد ذلك شجع اعتباره من الأبطال الذين يُعبدون، وأعلن أن الشاعر الراحل أصبح "مرافقًا" أو "خادمًا" therapon

---

(٨٣) Nagy , *Best of the Achaeaus* , pp. 279 – 316.

(*) Ahmed Etman, "The Conception of Heroism in Greek Literature", Classical Papers, Vol. III (Cairo University, January 1994), pp. 35-50.

لربات الفنون[٨٤]. وفى إمكاننا الاستفاضة فى مناقشة موضوع الشاعر "البديل الطقسى"، ولكننا نحاول الالتزام بموضوعنا الحالى، وأن نفهم بشكل أفضل الدور الذى يلعبه الشاعر، أو لنسمه المؤلف بالنسبة الكورس بالفعل.

وأظننا نحتاج لتوضيح أن سلطة أبوللون على الأغنية كما تحددها وظيفته بوصفه قائدًا للكورس، تشكل المفهوم الأساسى للتأليف (الإبداع) فى الشعر الغنائي، كما يجسده أشخاص مثل الشاعر ألكمان. ووردت عند هيرودوتوس (5.83) فقرة مهمة للغاية، يصف فيها أحد الاحتفالات المحلية فى جزيرة أيجينا؛ حيث يقدم كورس نسائى عرضه تعبدًا لاثنين من "القوى الإلهية" daimones هما داميا Damia وأوكسيسيا Auxesia اللتان تركزت عبادتهما حول تمثاليهما الخشبيان agalmata. ونعرف من مصدر آخر أن هذين الإسمين استخدما فى عبادة الربة ديميتر Demeter[٨٥]. ومن ثم يمكننا أن نقارنهما باسم هاجيسيخورا الذى ورد عند ألكمان، والذى كان كما سبق ورأينا لقبًا ملائمًا لتصوير شخصية دينية عن طريق بديل كورالى، أى جعل شخصية دينية مركزا للكورس. والأهم من ذلك أحد الإيضاحات التى ذكرها هيرودوتوس فى حديثه عن احتفال جزيرة أيجينا؛ إذ يقول فى حديثه عمن كان يقود مجموعات الكورس النسائى فى احتفال داميا وأوكسيسيا:

"يوجد عشرة رجال يقودون الكورس ويقدمون عرضًا عامًا (الفعل apo-deiknumai) لكل واحدة من القوى الإلهية (daimones) [داميا وأوكسيسيا]".

والاسم الذى يقابل الفعل apodeiknumai هو apodeixis أى "الاستعراض العام"، وكان، كما سبق ورأينا، اسمًا لأحد الاحتفالات الضخمة للأغنية الكورالية فى أركاديا.

وهكذا، يصور هذا الاحتفال الموسمى العروض العامة التى كانت تقدمها عشر فرق نسائية للكورس، من المفترض أنها كانت تتنافس فيما بينها، وعلى رأس كل فريق

---

(٨٤) Nagy, *Best of the Achaeans*, pp. 301 - 2.

(٨٥) Nilsson, *Griechische Feste*, p. 414.

للكورس قائد كورس رجل، تشبه علاقته بعضوات الكورس علاقة أبوللون بربات الفنون. كما تشبه علاقة الشاعر ألكمان بمجموعات الكورس النسائى اللاتى كن يقدمن أشعاره فى الأعياد الإسبرطية. ولقد حدد هيرودوتوس فى وصفه لاحتفالات جزيرة أيجينا أن طقوس عبادة هذه القوى الدينية كانت تأخذ شكل الصراع؛ حيث ينغمس أفراد الكورس فى السخرية من بعضهم البعض (Herodotus 5. 83. 3).

ويبدو أن كل عرض من عروض الكورس العشر فى احتفال جزيرة أيجينا الموسمى استلزم عمل تقسيم فرعى يتنافس فيه فريقان من فرق الكورس يُخصص كل منهما لواحدة من المعبودتين داميا أو أوكسيسيا. وقد نقارن ذلك بما وجدناه عند ألكمان من تنافس بين قائدتى الكورس آجيدو وهاجيسيخورا. كما قد نقارنه أيضًا بما ذكره باوسانياس (5.16.6-7) من إقامة طقوس عبادة منفصلة لكل من هيبوداميا Hippodamia وفيسكوا Physkoa بواسطة مجموعة تتكون من ست عشرة امرأة فى عيد الربة هيرا Heraia فى أوليمبيا بإيليس "Elis". ومن المعروف أن هيبوداميا قد أقامت هذا العيد تكريمًا للربة هيرا احتفالاً بزواجها من بيلوبس (5.16.4) النموذج الأصلى للقوة والسلطة. وتكتسب إحدى النقاط التفصيلية الموجودة فى هذه القصة أهميةً وتأكيدًا خاصًا: لقد جاء الرقم ستة عشر الوجود هنا من اختيار امرأتين من كل قبيلة من القبائل Phylai الثمانية التى كانت تسكن إيليس (Paus 5.16.7). وبالطبع علينا أن نفهم من تلقاء أنفسنا أنه كان يتم تخصيص كل واحدة من الاثنتين اللتين تمثلان كل قبيلة لواحدة من المعبودتين هيبوداميا وفيسكوا. ومن ثم يكون هناك ثمانية عروض للكورس، ويحتوى كل عرض على فريقين متنافسين، يُخصص كل فريق منهما لواحدة من المعبودتين، وعلى رأس كل فريق من كورس النساء الستة عشر يُعين رجل قائدًا للكورس. وأيًا كانت طبيعة هذا التشكيل بالتحديد، قد تم عمل أنماط التقسيم هذه على غرار الأنماط التى كانت تُقسم المجتمع، أى القبائل الثمانية: ويمكننا أن نربط بين طرق تقسيم عروض فرق الكورس المتنافسة؛ حيث يتم التعبير عن إقامة العرض بواسطة الربط التقليدى بين الفعل "histemi" (يُقيم) بالإضافة إلى كلمة كورس khoros، وبين كلمة stasis عندما تعنى "صراع". من المعروف أن الاسم "stasis"،

وهو مشتق من الفعل histemi، عندما يُستخدم بشكل عام يعنى "إقامة، تأسيس، وقوف، محطة، مكانة" (Herod. 9.21.2, Eurip. *Bacchae* 925) ، خاصة عندما يستخدم مع الكورس بالتحديد (e.g.Suda s.v.khorodektes)، ولكنه يعنى أيضًا "انقسام، صراع، نزاع" عندما يرتبط بالمجتمع بوجه عام (Herodotus 3. 82. 3, Theognis51, 781).

لقد تمثل الجوهر الدينى للعروض الكورالية، باختصار، فى أنه كان ينظم المجتمع أثناء عملية تقسيمه. وبذلك فإن كلمة stasis تعنى التنظيم والتقسيم فى الوقت نفسه. ويُعتبر التنظيم، فى هذه المقابلة، العنصر غير المُميز حيث إنه يتضمن التقسيم، وهو العنصر المُميز، ويكمله. فالتنظيم هو التكميل، ويمكننا إعادة صياغة هذه المقابلة بين المُميز وغير المُميز، فنقول إن التكميل هو العنصر غير المُميز والتقسيم هو العنصر المُميز، بل إن عملية تنظيم المجتمع ذاتها، كما تُصور فى تقاليد مدينة مثل إسبرطة، ما هى إلا عمل جماعى (عرض جماعي). ولقد سبق ورأينا أن الإسبرطيين كانوا يُطلقون على الأرض الزراعية المتاخمة للمدن كلمة خوروس khoros (Paus. 3.11.5). كما تصر الأسطورة الإسبرطية، بالإضافة لذلك، على أن وجود الكورس يجب أن يسبق عملية التنظيم: ففى "حياة ليكورجوس" لبلوتارخوس (Plut. 4.2-3) نجد أن المشرع الإسبرطى ليكورجوس، ذلك البطل الأسطورى الذى يُنسب إليه عمل الدستور الإسبرطي، لم يجلب قوانينه من جزيرة كريت إلى إسبرطة – إلا بعد أن كان قد أرسل بالفعل الشاعر ثاليس أو ثاليتاس (Thales / Thaletas) الذى تحتوى أغانيه على معانى "النظام" kosmos و"التأسيس" katastasis. وهو الشاعر نفسه الذى يظهر فيما يُسمى: "التأسيس" (katastasis) الثانى لصناعة الأغنية الإسبرطية (*On Music* 1134 b–c). ويؤكد العرف الإسبرطى أن الشاعر الغنائى يؤثر فى مجتمعه بالدرجة نفسها التى بها يؤثر المشرع القانونى nomothetes (*Lyacurgus* 4 2). ويميز هذا العرف المحدد بين الشاعر والمشرع مثلما حدث مع ثاليتاس وليكورجوس. ولكننا نجد فى حالات أخرى شخصًا (persona) واحدًا يقوم بالدورين معًا، مثلما نجد فى حالة الشاعر ثيوجنيس؛ فهذا الشاعر لا يتحدث بوصفه شاعرًا غنائيًا جماعيًا، يغنى على القيثارة ويرقص (Theognis 791) أو يُغنى

على القيثارة والنأى (531-4)، ولكنه يتحدث بوصفه مشرعًا أيضا (10-805 k 543-6). ومرة أخرى نقول إن صلته الشخصية مثل الشاعر الغنائى الكورإلى ثاليتاس بتأسيس مجتمعه كانت واضحة جلية.

ومن ثم فقد كان العرض العام apodeexis، الذى يقدمه قائد الكورس هو أســـاس عــرض الكورس، كما سبق ورأينا من خلال وصف هيرودوتوس لاحتفال جزيرة أيجـــينا (3-83-5). وبفضل ما قدمته أشعار شاعر مثل ألكمان من مساعدة فى هذا المجال (fr-1) رأينا أيضًا أن سلطة قائد الكورس تظهر من خلال عرض الـــ "أنا"، أى الكورس. ومن هذه السلطة ينبع ابداع قائد الكورس. ويُعد التقديم من خلال الكورس تمثيلا أى محاكاة. إن كلمة "أنا" التى يستخدمها أفراد الكورس فى حديثهم لا تعبر فقط عن مجموعة من الأفراد يرقصون ويغنون فى طقس ديني، ولكنها تُعد تجسيدًا للشخصيات الأسطورية التى يقدمها الطقس الدينى أيضًا.

ولقد سبق ورأينا فى أشعار شاعر مثل ألكمان (fr- 1) كيف يجعل المؤلف الموجود خارج المسرح الكورس يتحدث عن الأنا الأخرى للمؤلف، أى ذلك الشخص الموجود على المسرح ويرقص ببراعة فى صمت، سواء كان رجلا أو امرأة، والذى يصبح مركز هذه التجربة الجماعية وبؤرة اهتمامها. وكانت هناك أنواع أخرى من الـــ "أنا" بالإضافة للـــ "أنا" التى تعبر عن أفراد الكورس جملة. وإذا سلمنا بأن قائد الكورس khoregos فرد ينفصل عن مجموعته الكورس بعض الوقت لكى يعبر عنها، فسوف نرى أن شخصية persona قائد الكورس سوف تتحدث بوصفها قائدًا للكورس ومؤلفًا على غرار أبوللون الذى كان يغنى ويرقص ويعزف على القيثارة. ويمكننا أن نجد مثالاً على ذلك فى حديث رئيس الكورس عندما يشارك فى حوار مع أفراد الكورس، مثلما نجد عند الشاعر باكخيليديس (18)، وحيث يمثل قائد الكورس شخصية أيجيوس Aegeus والد ثيسيوس. كما نجد مثالاً آخر لحديث قائد الكورس عن نفسه فى شعر الشاعرة سافو؛ حيث تتحدث بوصفها قائدة الكورس عن وإلى مجموعة من النساء ترتبط معًا بروابط تشبه الروابط التى تربط أفراد الكورس معًا. وفى مثل هذا الوضع المعكوس، فإن "أنا" هنا لا تعبر عن

المجموع الذى وجدت سلطة قائد الكورس لنفسها فرصة لتتحدث من خلاله، ولكنها الـــ "أنا" التى تتحدث الآن تأتى من ذلك الشخص الذى كان، فى موقف آخر، يقف فى وسط المسرح راقصًا بارعًا ولا يشارك فى الحديث. وكما يوضح شعر ألكمان، فى موقف ذى طبيعة أخرى، فإن "أنا" تعبر عن مجموع الكورس، بينما يلتزم قائد الكورس، والذى قام بالنظم، الصمت. ولكن ما إن تبدأ " أنا " قائد الكورس الغناء منفردًا، فإنه يتوقف عن الرقص، بل أكثر من ذلك، يتوقف أفراد الكورس عن الغناء والرقص. لقد كان هذا التصور الخيالى لتعاقب الأجزاء التى تُسند لكل طرف جوهر ما نُطلق عليه اسم الغناء الفردي. وهكذا فإنه يتضح لنا أن الغناء الفردى لا يتناقض مع الغناء الجماعي، بل لقد اشتق منه. فإن شاعرة مثل سافو تتحدث كما هو واضح من أشعارها على أنها شخصية كورالية حتى مع غياب عنصر الرقص ومع عدم وجود كورس، ولكن هذه الأشعار تفترض وجود أو تقدم التفاعل مع أفراد الكورس الموجود خارج المسرح.

وقد نعتبر مجموعة أعمال ستيسيخوروس محاكاة فردية للعرض الجماعى، بـــل إن اسم ستيسيخوروس نفسه، والذى يعنى "مؤسس الكورس"، يعكـــس شخـــصيته الكورالـــية. رغم أن ضخامة حجم الأشعار المنسوبة لهذا الشاعر تعوق استمرار الكورس فى الغناء والرقص بشكل متواصل؛ فنعرف من مجموعة برديات أوكسيرينخوس **(Oxyrhynchus Papyrus 2617)** أن قصيدة "الجيرونية" **Geryoneis**(*) لستيسيخوروس على سبيل المثال، تبلغ على الأقل ١٣٠٠ بيت. لقد كان الغناء على القيثارة **kitharoidia** الوسيلة التى قُدمت من خلالها أشعار ستيسيخوروس، مثلها مثل معظم الأشعار المنسوبة لإيبيكوس وسافو وألكايوس وأناكريون، أو كانت تُغنى على النأى **auloidia**. وكما كان

(*) قصيدة الجيريونية Geryoneis: تدور حول إحضار هرقل لقطعان جيريون. وكان ستيسيخوروس أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلًا من الأسلحة الأخرى. كما كان أول من صور جيريون مجنحًا وله ثلاثة رءوس وثلاثة أجساد؛ لذلك كان له تأثير ضخم على فنون النحت والرسم. وحول ما أدخله ستسيخوروس من تعديلات وتجديدات على قصيدة أسطورة هرقل راجع:

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and "Hercules Oeteaus" of Seneca. A Comparative study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth, Athens 1974 (pp. 45 n.5, 124 n.1).

قائد الكورس يجسد شخصية المؤلف الأصلى للعرض الجماعي، فقد كان فى إمكان المؤدى الحالى، أى مغنى القيثارة، أن يجسد شخصية المؤلف الأصلى فى الشعر غير الجماعي. وتطابق أنواع المحاكاة المتنوعة فى الشعر الفردى نظيراتها فى الشعر الجماعى كما سبق ورأينا. وفى البداية نقول إن المؤدى كان يستطيع أن يجسد أشخاصا آخرين غير المؤلف الأصلى فى الشعر الفردى والمثال الواضح على ذلك هو حديث ألكايوس فى صيغة المتكلم المؤنث (fr-10 Voigt). كما توجد أمثلة كثيرة مثيرة فى أشعار سافو وألكايوس، والتى يقدم فيها الشاعر نفسه بشكل مباشر، وفى أحيان أخرى يتراجع تقديم الشاعر لنفسه فى صيغة المتكلم المفرد سواء فى السرد أو فى الحديث، ويقوم الشاعر بتقديم نفسه فى صيغة الغائب فقط، كما نجد فى أمثلة كثيرة عند ستيسيخوروس. علاوة على ذلك، فإن الشعر الغنائى أو الأغنية الفردية لم تكن بعيدة كل البعد عن أشكال الشعر التى تم تمييزها عن بعضها البعض تمامًا، مثل الأشعار المنسوبة لأرخيلوخوس أو ثيوجنيس. فقد استبدل الغناء بالحديث المنمق، ولكن السمات الكورالية مازالت موجودة. وقد نلاحظ مرة أخرى أن صفات قائد الكورس، الموجودة أيضًا فى الشعر، تجعله نموذجًا ملائمًا للاستبدال فى الطقس الدينى. فكما يدخل قائد الكورس فى الأغنية فى العرض الكورإلى فى صراع مع الإله الموجود فى العرض، فإن المؤلف الشاعر، كما فى حالة أرخيلوخوس، يلتحم مع الإله أبوللون نفسه فى حالة من التنافس وجهًا لوجه.

وتوجد حتى فى أشعار هوميروس وهيسيودوس تلك السمات الكورالية، بل إن اسم هيسيودوس نفسه والذى يعنى "الذى يبث صوتًا" يماثل تصوير ربات الفنون ووصفهن بأنهن "اللاتى يصدرن الصوت" (Theogony, 10, 43, 65 , 67) ossan hieisai. وهذا ما يتطابق معهن فى سياق كورإلى (63 ,8-7). وبالمثل فإن اسم هوميروس Homeros الذى يعنى "الشخص الذى يرتب كلمات الأغنية معًا"(*) يماثل وصف ربات الفنون بأنهن "اللاتى يرتبن كلمات الأغنية معًا" arte-epeiai (*Theogony* 29) أو "اللاتى يجعلن الأغنية تتوافق مع صوتهن phonei, homereusai (*Theogony* 39) ذلك فى

(*) عن اشتقاق آخر لاسم هوميروس راجع أحمد عتمان: الأدب الإغريقى. ص ٢٧ وما يليها.

سياق كورالى أيضًا. كما قد نعتبر العرض شبه الجماعى الذى قدمه المنشد ديمودوكوس فى "الأوديسية" (لكتاب الثامن) أو المسابقة التى فاز فيها من يمثل الشاعر هيسيودوس أثناء مراسم دفن أمفيداماس Amphidamas، والتى وصفها هيسيودوس فى ملحمة "الأعمال والأيام" (8–654)، نعتبرها مسابقة تتنافس فيها فرق الكورس، بل إن العرض الذى فاز بسببه هيسيودوس كان يسمى نشيدًا. hymnos (Works and Days 655) إن تصوير الشاعر لنفسه كما يظهر فى أشعار هوميروس وهيسيودوس يمكن أن يتناسب مع شخصية مغنى القيثارة الأكثر تميزا، والتى تلائم الشكل المتميز للشعر. وهذا ما وُصف به شعراء هذا النوع فى ملحمة هيسيودوس "أنساب الآلهة" (5–94). والمثال الآخر هو صورة هيسيودوس ممسكًا بالقيثارة، كما فى التمثال الذى رآه باوسانياس فى هيليكون .(9. 30. 3)

وقبل أن نترك موضوع المغنيين أو الشعراء المنفردين الذين يتحدثون وكأنهم شخصيات كورالية رغم عدم ارتباطهم بالكورس، دعنا نرى حالة فريدة يظهر فيها المغنى المنفرد وقد انضم الكورس وبوصفه قائدًا له khoregos، ولكنه ينفصل عنه فى النهاية؛ إذ يوجد فى النشيد الهومرى "إلى أبوللون" (78–149) وصف لأحد الاحتفالات التى كانت تُقام فى جزيرة ديلوس، حيث كانت تُقام مسابقات لعروض الكورس. وفى هذا السياق يصف هوميروس فريقا للكورس مكونا من بعض نساء ديلوس Deliades يستطيع تقليد mimeisthai أى شخص ممن كانوا حاضرين فى هذا الاحتفال، وهو ما يعنى ضمنيًا أن أولئك الديليات كن يستطعن محاكاة هوميروس نفسه، أى أنهن كن يستطعن التحدث بصيغة المتكلم المفرد وهن يقدمن عرضهن، جاعلات من هوميروس – قائدًا للكورس – يتحدث من خلال شخصيتهن. وبذلك يشبهن مجموعة الفتيات اللاتى تحدث ألكمان من خلالهن وهن يغنين أشعاره فى عرض كورالي. والأهم من ذلك أنهن سوف يشبهن ربات الفنون اللاتى يتحدث الإله أبوللون من خلال أغانيهن فى العرض الكورالى.

ولكن هوميروس يحيد عن المناسبة بطريقة غير مباشرة؛ إذ يودع الديليات بالطريقة نفسها التىأيودع بها مؤدى المقدمة – الافتتاحية الإله الذى يُقام له الاحتفال، حتى يواصل

بقية العرض، وهو يعدهن أن يقدم أغانى عنهن فى أثناء رحلته التى يقدم فيها عروضه فى مختلف أرجاء العالم الإغريقي. فبدلاً من البقاء فى ديلوس بوصفه شخصية كورالية تستطيع التعبير من خلال الديليات، شبيهات ربات الفنون، فإنه يتحول إلى شخصية قومية، تتحدث عن نفسها، ومن ثم فسوف تستطيع ربة الفن القومية التى ألهمته "الإلياذة" و "الأوديسية" أن تعبر عن نفسها من خلاله.

ورغم أن الديليات لا يتحدثن نيابة عن هوميروس، فإن صوتهن هو الذى يعلو ويرتفع عند مدح هوميروس؛ فهو يطلب منهن أن يتذكرنه حتى وهو يواصل ترحاله (166-7)، ويعلمهن ما يجب قوله لمن يأتى إلى ديلوس ويسأل عن المنشدين aoidoi الذين أتوا إلى الجزيرة ومن منهم أمتعهن أكثر؟ ويجب على الديليات فى هذا الحوار المتخيل أن يجبن بقولهن: "إنه منشد كفيف من خيوس، سوف تلقى أغانيه قبولاً فى أنحاء العالم فى المستقبل" (3- 172). ويُستخدم الفعل hypokrinomai للتعبير عن الفعل يجيب، وهو الفعل الذى اشتق منه الاسم "hypokrites" (ممثل). وهكذا كانت الديليات صادقات فى مهمتهن بوصفهن متحدثات باسم الشاعر، رغم أنه يرفض أن يبقى معهن مدربًا للكورس.

ويحدث الأمر ذاته مع هيسيودوس؛ فقد وجدت ربات الفنون الأوليمبيات القوميات وسيلة للتعبير من خلاله، وذلك بعد أن حولن أنفسهن من ربات الفنون محليات مرتبطات بجبل هيليكون، فقط كما كان حالهن فى بداية ملحمة "أنساب الآلهة"؛ فقد استمد هيسيودوس من خلال لقائه مع ربات الفنون جبل هيليكون القوة التى جعلته ينطق بالحقائق alethea، ومن ثم فإنه يتحدث من خلال السلطة القومية التى حولت بالمثل ربات فنون محليات إلى ربات أوليمبيات. وبالمثل من الممكن أن يكون هوميروس قد حصل على سلطته القومية من خلال لقائه بالديليات اللاتى يستطعن محاكاة كل من يأتى إلى ديلوس. لقد كانت الديليات نموذجًا جذابًا؛ حيث كن يلتقطن اللهجات المختلفة التى ينطق بها الإغريق الذين جاءوا من كل حدب وصوب لحضور احتفال الجزيرة، وكان هذا النموذج الجذاب أساسًا لنموذج هوميروس الطارد: فهو يغادر الجزيرة لكى ينشر سيرتهن ويحقق لهن الشهرة kleos. ولا تتمثل شهرة الديليات فقط فيما يقوله هوميروس عنهن، ولكنها تتمثل أيضًا فيما يقلنه عن

هوميروس – من خلال هوميروس – والذى يتحول إلى شهرة kleos لهوميروس. والعروض التى قدمتها ربات الفنون الموهوبات وقامت خلالها بمحاكاة جميع الإغريق الذين جاءوا إلى ديلوس كانت عروضًا قومية للإغريق جميعًا.

والآن نعود إلى ملاحظاتنا الأساسية التى تتعلق بالكورس بوصفه شكلاً يعبر عن التسلسل السلطوى التراتبى وعن المساواة التى كانت موجودة فى الوقت ذاته فى المدينة الدولة. فمن المفهوم ضمنًا أن قائد الكورس، كما سبق ورأينا، كان مزيجًا متطورًا من المؤلف والمؤدى الأساسي، بينما كان أعضاء الكورس khoreutai مجرد مؤدين كما سبق ورأينا أن العرض العام apodeixis الذى كان يقدمه قائد الكورس khoregos كان هو مفتاح هذا العرض الكورالي. ويستمد قائد الكورس khoregos سلطته فى العرض من الكورس، ومن هذه السلطة ينشأ إبداعه. وكان العرض الذى يُقدم عن طريق الكورس تمثيلاً أى محاكاة. ولم يكن الكورس مجرد مجموعة من الأفراد الذين يقومون بالرقص والغناء فى أحد الطقوس الدينية، ولكنه كان أيضًا تجسيدًا للشخصيات الأسطورية التى يتم تقديمها فى هذا الطقس الديني. ولقد سبق ورأينا فى شعر ألكمان كيف أن قائد الكورس khoregos عندما يكون هو المؤلف الموجود خارج المسرح يجعل الكورس يتحدث عن قائد الكورس الآخر المتمثل فى الراقص الصامت الموجود على المسرح، بؤرة هذه التجربة الجماعية، سواء كان رجلا أو امرأة، والذى يعتبر الـــ "أنا" الأخرى للمؤلف.

وعندما ننتقل إلى فترة زمنية متقدمة، نجد نموذجًا آخر معقدًا للعرض الكورالي، حيث كان المؤلف الأصلى والمؤدى شاعرًا معاصرًا: شاعرًا محترفا تُقدم أشعاره فى مناسبات معينة بواسطة كورس يتكون من مجموعة من الأشخاص المعاصرين غير المحترفين. ونجد هنا أيضًا أن الكورس بجملته هو الذى يُستخدم بوصفه ممثلاً يجسد قائد الكورس khoregos. لقد كان هذا هو الوضع فى أغانى النصر لبنداروس؛ حيث كان الشاعر يُكلف بنظم هذه الأشعار وتقديمها بواسطة الكورس احتفالاً بانتصارات الأبطال الرياضيين فى الألعاب الإغريقية القومية: الأوليمبية والبيثية والنيمية والإسثمية. وفى هذه الحالة، كما فى حالات أخرى رأيناها من قبل، نجد أن المؤلف هو بالضرورة من يقوم

بتقديم العرض رغم أنه يواصل الحديث عن نفسه ليس فقط بوصفه مؤلفًا ولكن بوصفه يمثل مجموعة من المؤدين، ويواصل تجسيد وظيفته قائدًا للكورس khoregos. وبهذه الطريقة فإن "أنا" بنداروس تتحدث بطريقة تعكس تطور قائد الكورس من المؤلف الأصلي/ المؤدى إلى مؤدٍ معاصر مختلف عن المؤلف الأصلي. ونجد فى شعر بنداروس وفى شعر آخرين غيره من الشعراء الجماعيين أن الكورس هو الذى يؤدى الـ "أنا" ولكن هذه الـ "أنا" قد تشير أيضًا إلى المؤلف. فعلى سبيل المثال، فإن جملة "أنا الذى جاء إلى المدينة من مكان بعيد" تشير بالتأكيد للمؤلف؛ حيث إن الكورس فى أناشيد النصر كان يتكون من السكان المحليين[٨٦]. علاوة على ذلك، يخاطب بنداروس فى ستة من قصائده مواطنين لا ينتمون لمدينة طيبة، وتؤكد هذه الأشعار بكل وضوح أن طيبة هى موطن الشاعر [٨٧]، كما يشير باكخيليديس من كيوس Keos إلى نفسه بالتأكيد عندما يصف إحدى أغانيه الجماعية بأنها من تأليف "كروان كيوس" (Bacchylides 3.96).

ولا نجد فى شعر بنداروس الجماعى أن الإشارة إلى الـ "أنا"؛ فهذه المناسبة هى وحدها التى تكشف عن سيطرة هذا الشخص الذى سوف يكون فيما بعد قائد الكورس وهو الشاعر حاليا، بل إن الإشارة للمناسبة ذاتها تكشف عن هذه السيطرة، حيث توجه جميع الإشارات لنقل "الحاضر" الذى يقدم فيه العرض. وفى نهاية النيمية الثانية لبنداروس، توجد إشارة للمقدمة التى من المفترض أنها جاءت فى بداية القصيدة. ويضفى هذا النوع من الانحراف الزمنى نوعًا من التجريد على المناسبة، وأيضا استخدام بنداروس للكثير من صيغ المستقبل والأمر، والتى تهدف إلى "أن تخفى بداخلها السياق الزمنى لمناسبة النصر"[٨٨].

وفى نهاية هذا الاستعراض السريع لبعض نماذج تطور تقاليد نظم الأغنية وطرق عرضها، نرى من اللائق أن نلخص ما سبق. فهذه النماذج المختلفة تكشف عن الطرق

---

(٨٦) Mullen, *Choreia*, p.28, cf. Pindar, *Olym*. 7.13-14, *Pyth*. 2.3-4, *Isth*. 5.21-22, 6.20-21.

(٨٧) Mullen, *Chorea*, p.27, cf. Pindar, *Olym*. 6. 84-86. *Pyth*. 2. 3-4; 4. 299. *I sth*. 6. 74 -6, 8.16.

(٨٨) Mullen, *Chorea*, p.27.

المختلفة التى اختلف فيها المؤدى عن الشاعر، وهى لا تكشف فى الوقت الحالى فقط عن نموذج المنشدين rhapsoidoi فى مجال الشعر، ولكنها تكشف أيضًا عن نماذج "مغنى القيثارة" kitharoidoi، ومغنى النأى auloidoi والتراجيديين tragoidoi والكوميديين komoidoi فى مجال الأغنية. ونقطة الانطلاق فى جميع تلك النماذج أن تُقدم شخصية persona المؤلف بواسطة مؤد واحد أو مجموعة من المؤدين. وبتعبير آخر نقول إن المؤدى يجسد شخصية المؤلف بالإضافة إلى الشخصيات الأخرى التى تتحدث فى القصيدة. والكلمة التى تعبر عن هذا التجسيد أو التمثيل هى كلمة المحاكاة mimesis.

١١- الشعراء الإيامبيون والكوميديون نقادًا

يقول أرسطو فى كتاب "فن الشعر" (1449a9ff) إن الكوميديا والتراجيديا نشأتا بطريقة ارتجالية، وإن التراجيديا قد نشأت من أحاديث "قادة كورس exarchontes" الديثورامبوس. ويبدو أن أرسطو كان يفكر فى فقرة لأرخيلوخوس (Fr.120 West)(٨٩) التى تعلن فيها شخصية persona المؤلف أنه يعرف كيف يقود كورس الديثورامبوس عندما تعصف الخمر برأسه. ويقول أرسطو إن الوزن المستخدم فى هذه الفقرة، وهو الوزن التروخى الرباعي، قد استخدم فى الأجزاء الحوارية فى التراجيديا المبكرة قبل أن يحل محله الوزن الإيامبى الثلاثى (*Po.* 1449a 22 ff.). وباختصار، فإن ما يقوله أرسطو عن نشأة الكوميديا والتراجيديا يوحى بأنه كان يعتقد بأن أرخيلوخوس كان قائدا نموذجيا لكورس الديثورامبوس. بالإضافة إلى ذلك، توحى كلمات أرسطو بأنه كان يعتبر أرخيلوخوس مؤسس شعر الذم القديم (*Po.* 1449a, 1448b23ff.). ومن المهم هنا أن نؤكد على أن الذم كان جزءًا من وظيفة الشاعر أرخيلوخوس؛ فهو الشاعر الذى يذم الأشياء السيئة ويمدح كل ما هو جيد، ومن ثم يحقق للأغنية والشعر وظيفتهما المفيدة فى المجتمع. ولقد كانت هذه الوظيفة الاجتماعية، كما سوف نرى الآن، أحد وظائف الشعر التقليدية، وكانت من عوامل توحيد المجتمع.

---

(٨٩) Else, *Aristole*, pp. 157-8.

ونعرف من النقش المسمى نقش Mnesiepes[٩٠] أسطورة قديمة ظهــرت فى جزيــرة باروس، تجعل أرخيلوخوس مدربًا للكورس فى مجتمعه. وهذه الأسطورة التى بقيت بسبب عبادته بطلاً فى باروس، تضــفى الكــثير من الأهمية على الوظيفة الاجتماعية لشعر أرخيلوخوس فى الحياة المدنية فى المدينة الدولة. وتتشابه عبارات النص مع كلمات أرسطو (*Po*. 1449a .144 8b. 23) التى تجعل من أرخيلوخوس مؤسسًا لشعر الذم القديم. فيروى النقش أن أرخيلوخوس كان يعلم بعض مواطنى باروس الشعر الذى يرتجله، فيبدو مدربًا للكورس، ثم يذكر النقش بعضًا من شعر أرخيلوخوس. ورغم أن ما بقى من النقش لا يتعدى شذرات قليلة، لكننا نرى بوضوح أن ديونيسوس يذكر دائمًا مصحوبا بالصفة oipholios، وهى صفة مشتقة من فعل بذىء يعنى "يضاجع ذكرًا" (oipho). ولقد اعتبرت المدينة هذا الشعر شديد الفحش، وقدم أرخيلوخوس للمحاكمة ويبدو أنه أدين. وحدث بعد ذلك أن تعرضت المدينة لوباء أصاب أعضاء السكان التناسلية. وبعثت المدينة مبعوثها لاستشارة نبوءة دلفي. فكانت النبوءة أن الوباء لن يزول إلا إذا قامت المدينة بتكريم أرخيلوخوس. إن ربط أرخيلوخوس هنا بين ديونيسوس والعلاقة الجنسية المثلية "oipholios" يضع أسس نظم أرخيلوخوس للشعر الإيامبى. أما النقش فيقدم دليلاً على وجود عبادات أخرى لآلهة آخرين جنبًا إلى جنب مع طقوس عبادة البطل أرخيلوخوس فى معبده الأرخيلوخيون Archilocheion. من بين هذه الآلهة يحتل ديونيسوس مكان الصدارة.

وتعتبر قصة أرخيلوخوس وعقاب سكان باروس نموذجًا مثاليًا للقصص التى تعلل ظهور عبادة أحد الأبطال:

١. يهين المجتمع أحد الأبطال، بل يصل الأمر فى بعض الأحيان إلى درجة القتل.
٢. عندئذ يصاب هذا المجتمع بأحد الأوبئة.
٣. عند استشارة النبوءة، توصف عبادة هذا البطل أداة للتخلص من هذا الوباء.[٩١]

---

(٩٠) Tarditi, *Archilochus*, pp.4-7.

(٩١) Nagy, *Best of the Achacans*, p.285.

وفى مثل هذه القصص التعليلية، تتجسد رفاهية المجتمع، حيث يتهدد الوباء خصوبة البشر وخصوبة المحاصيل على حد سواء، تلك الخصوبة التى ترجع وتبقى طالما استمر المجتمع فى عبادة هذا البطل بشكل لائق. وفى هذه القصة نجد خصوبة المدينة ترتبط على وجه العموم بعبادة البطل أرخيلوخوس، وهى مناسبة ذكر هذه القصة، وبتنصيب أرخيلوخوس "قائدًا للكورس" بشكل خاص؛ حيث نجد هنا نواة للوظيفة الاجتماعية لشعر أرخيلوخوس، حيث يكون الكورس هو الوسيلة التقليدية التى يمكن أن تعبر المدينة من خلالها عن ذاتها.

ويظهـــر موضـــوع الخصـــوبة فى قصة أرخيلوخوس فى دوره الخاص مدربًا للكورس والذى يرتبط، كما سبق ورأينا، بعبادة ديونيسوس. كما يظهر موضوع الخصوبة بشكل ضمنى فى ارتباط أرخيلوخوس بعبادة الربة ديميتر، وفى إسهامه البارز فى الاحتفال paneguris الذى يقام للربة وابنتها كورى Kore (fr.322 West)، وكان يسمى أعياد اليوباكخيين Iobakkhoi، وهو اسم يوضح بذاته التكامل بين ديميتر وباكخوس، أى ديونيسس، فى هذا الاحتفال[٩٢]. علاوة على ذلك، فقد ارتبطت خصوبة المدينة بالشعر الإيامبى الذى يعلمه أرخيلوخوس للمجتمع. وقد ورثت الكوميديا الأثينية هذا الطابع "الإيامبي" طبقًا لكلام ارسطو (*Po.* 1449 b8).

إن طبيعة الكوميديا الإيامبية، وأقوال أرسطو بشأن نشأة التراجيديا من أحاديث "قادة الكورس" أمثال أرخيلوخوس، الذى كانت رسالته لأبناء عصره تتميز بالفحش الشديد، يؤكدان الشعور العام بأن الكوميديا والتراجيديا لم تكونا منفصلتين أصلاً، وأنهما انفصلتا فقط فى احتفال الديونيسيا فى أثينا، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الاعتقاد بأن سبب aition إقامة احتفال الديونيسيا الكبرى يماثل تماما الدافع aition الذى حفز أرخيلوخوس لكتابة أشعاره. لقد أقيم احتفال الديونيسيا الكبرى، وفقًا لما يذكره التاريخ الأثينى، تكريمًا للإله ديونيسوس الذى كان يلقب بلقب Dionysos Eleutherios[*]، والذى تم نقل تمثاله من

---

(٩٢) Hephaestion, *Encheiridion* 15.16, cf. Archilochus, fr. 322 West.

(*) Dionysus Eleutherius: تعنى ديونيسوس الخاص بمدينة إليوثيراى Eleutherai وهى =

منطقة إليوثيراى Eleutherai فى بويوتيا Boeotia إلى حرم المسرح فى أثينا: وعندما لم ينل الإله التكريم الذى يليق به، عوقب رجال أثينا بمرض فى الأعضاء التناسلية لم يتم شفاؤهم منه إلا بشرط أن يواظبوا على الاحتفال بديونيسوس، وأن يسيروا فى مواكب حاملين عضو التذكير phalloi[٩٣]. لقد ارتبطت المسابقات الدرامية مثل الديونيسيا الكبرى، مثلها مثل شعر أرخيلوخوس الفاحش، بعلاقة تعايش وتبادل المنفعة مع عبادة ديونيسوس.

والمفهوم العام للشعر "الإيامبي" بتركيزه على ظاهرة الخصوبة، يشبه مفهوم الكرنڤال carnival كما طبقه باختين M.M. Bakhtin على التقاليد التى ورثها فرانسوا رابليه F. Rabelains[*] فى القرن السادس عشر. ولم يظهر رابليه كاتبًا غريبًا بالنسبة للأجيال التى جاءت بعد عصره، أى فى فترة ما قبل الكلاسيكية فى القرن السابع عشر قبل حكم لويس الرابع عشر[٩٤] ولكن سرعان ما اختفى الجو الذى كان رابليه مفهومًا فيه، ومن ثم أصبح كاتبًا غريبًا يحتاج إلى الكثير من الشرح والتعليق كى يفهمه جمهور القراء، وهو الأمر الذى يصدق كذلك على أرخيلوخوس وأريستوفانيس.

وإذا ما قارنا رابليه بمؤلف مثل لا برويير La Bruyere، الذى كان يمارس الكتابة عام ١٦٩٠، فسوف نصف رابليه بالغموض والفجاجة رغم إعجابنا بعبقريته الفذة وأصالة

= مدينة صغيرة تقع على الحدود بين بويوتيا وأتيكا. وقد تم نقل تمثال الإله ديونيسوس من معبده بتلك المدينة إلى مدينة أثينا عام ٥٠٨–٥٠٧ ق.م. إبان عصر كليسثينيس Kleisthenes وإصلاحاته الديموقراطية. ويبدو أن الأثينيين قد ربطوا بين إعادة التمثال إلى مدينتهم وبين حريتهم السياسية eleutheria التى استعادوها بفضل إصلاحات كليسثينيس الديموقراطية. ومن الشائع تفسير لقب ديونيسوس Eleuthereus بأنه نص "مانح الحرية" بوصفه صانع الخمر الذى يحرر الناس من الهموم والأحزان وترجم هذا اللقب إلى اللاتينية Liber.

(٩٣) Scholia to Aristophanes, *Acharnians*. 243.

(*) فرانسوا رابليه F. Rabelais: أديب فرنسي، رسم صورة ساخرة للمجتمع الفرنسى إبان عصر النهضة ولد عام ١٤٨٣ ومات عام ١٥٥٣ لا نعرف عن حياته سوى القليل مثل أنه تعلم اليونانية فى أحد الأديرة، درس الطب ومارس هذه المهنة فى ليون Lyon، نشر الكثير من الأبحاث العلمية باللغة اللاتينية، وطالب بإصلاح الكنيسة الكاثوليكية لتعود المسيحية إلى بساطتها الأولى، وأيد الاتجاه الإنسانى الجديد فى التعليم. كتب عملاً كوميديًا ضخمًا يتكون من خمسة أجزاء، ولكنه كان يناقش من خلال الكوميديا والسخرية والهجاء المشكلات الأخلاقية والثقافية التى أرقت المجتمع الفرنسى إبان عصر النهضة.

(٩٤) M.M. Bakhtin: *Rabelais and his world*, p.107.

لغته، ويقول باختين إن لابروبير كان يرى أن عمل رابليه ذو وجهين، "ولكن المفتاح الذى يمكنه أن يضم الجانبين المتنافرين معًا مفقود"(٩٥). ويرى باختين أن هذا المفتاح يتمثل فى الكرنڤال. وإذا لم نصر على استخدام هذا المصطلح، الذى قد يستخدم بطريقة فضفاضة فسوف نرى تشابهًا ملحوظًا مع الشاعر أرخيلوخوس ومع الكوميديا القديمة ممثلة فى الشاعر أريستوفانيس.

لقد كان الكرنڤال بالنسبة لباختين، وصفا مركبا يتناسب مع الاحتفالات الموسمية، التى كانت تقام فى العديد من البلدان الأوروبية فى أوقات مختلفة من العام. وهذا الوصف المركب يتواءم تمامًا مع الطبيعة المركبة للكرنڤال: "إن الكلمة تجمع فى مفهوم واحد الكثير من الاحتفالات المحلية ذات الأصول المختلفة، والتى كانت تقام فى أوقات مختلفة، ولكنها تحمل جميعا السمات المشتركة للمرح الشعبى".(٩٦) ولن نوصف بعدم الدقة إذا ما قلنا إن فكرة الكرنڤال ذاتها تؤلف بين عناصر مختلفة؛ فقد أصبحت تلك الاحتفالات مستودعا يضم الأنواع الأدبية كافة التى توقف استعمالها. ولم يكن الكرنڤال من وجهة نظر باختين، صمام أمان يساعد على منع الثورة، كما كان يرى الاتجاه السياسى السائد فى ذلك الوقت الذى كان باختين يؤلف فيه عمله عن رابليه، ولكنه كان الثورة نفسها من وجهة نظره. وهدف الكرنڤال هو ما يحدث حاليا فى عالم الواقع، المميز، وسوف يعلن عن حنينه وشوقه للماضي، للعصر الذهبى، غير المميز.

تقدم موضوعات الكرنڤال ذاتها أنظمة الماضى غير المميزة بشكل موجز، وتوقف أنظمة الحاضر المميزة لبعض الوقت(٩٧). فعيد الساتورناليا Saturnalia(*) يشتاق للعصر

---

(٩٥) Bakhtin: *Rabelais*, p.108.

(٩٦) Ib., p.218.

(٩٧) Ib., pp.334-6.

(*) عيد الساتورناليا Saturnalia: نسبة إلى ساتورنوس (كرونوس)، وكان يقام فى روما فى شهر ديسمبر من كل عام، وفيه تبسط الموائد وتقام المآدب التى يجلس إليها السادة والعبيد جنبا إلى جنب تمشيا مع ما كان سائدا فى عصر ساتورنوس من اختفاء الفوارق الطبقية وتقول الأساطير إن البشر عاشوا فى ذلك العصر حياة بسيطة خالية من التعب والرذائل حتى سمى بالعصر الذهبي. راجع رسالة الدكتورة التالية: لبيب سعيد محمد أسطورة ساتورنوس وفكرة العصر الذهبى فى الأدب الأوغسطى،

القديم **ancien regime**، الذى ساد زمن ساتورنوس ويقاوم النظام الحالى أيا كان. ويعتقد باختين أن الكرنڤال يهاجم الحاضر المميز عن طريق تكرار الماضى "غير المميز" بطريقة ساخرة، وبهذه الطريقة يحتفل بتجدد الخصوبة. وهو ما ينطبق على كل من أرخيلوخوس والكوميديا القديمة التى تهاجم كل ما يحدث حاليًا فى عالم الواقع وهى تحتفل بتجدد الخصوبة.

وفى حالة أرخيلوخوس تتضح الوظيفة "الإيامبية" لشعره فيما يظهر من إحساسه بالاغتراب عن عالمه المعاصر. وقد يتقبل المجتمع الذى يحتضن أرخيلوخوس على اعتبار أنه يضمن خصوبته فى الوقت الحالي، قد يتقبل حقيقة اغترابه باعتبارها جزءًا من الماضى "غير المميز". ويوجد فى الكوميديا، خاصة الكوميديا القديمة ممثلة فى أعمال أريستوفانيس، مثال مشابه لاحساس الشاعر بالاغتراب عن كل ما يحدث حاليًا، بما فيها أنواع الشعر التى كانت سائدة فى عصره.

ويستند نقد أريستوفانيس للشعر المعاصر إلى أساس قوى؛ فمن الضرورى أن يكون هؤلاء الشعراء قد درسوا الشعر الكلاسيكى بشكل جيد، كما نرى فى اقتباساته الساخرة من شعر أرخيلوخوس (*Birds* 976-88) وألكمان (*Lysistrata* 1248-320) وستيسيخوروس (*Peace* 796-816) وأناكريون (*Birds* 1373-4). لقد كان المسرح نفسه منبرًا مؤثرًا لنقد الشعر المعاصر ومقارنته بالأعمال الكلاسيكية؛ إذ كان وسيلة ممتازة لنظم الشعر ولتقديمه فى عصر أريستوفانيس. لقد استطاع المسرح، الذى وصل إلى قمة تطوره خلال احتفال الديونيسيا الكبرى، أن يمتص أعمال التراث الملحمى، وهو ما نراه بالفعل فى بعض الأعمال التراجيدية المنفردة مثل تراجيدية "سبعة ضد طيبة" لأيسخولوس، أو فى الموضوعات الملحمية الكثيرة التى نجدها بشكل عام فى معظم أعمال أيسخولوس والشعراء الآخرين الذى ساروا على نهجه[٩٨]. وما حدث للشعر الملحمى حدث أيضًا للشعر الغنائى: لقد أدى تزايد انتشار المسرح الأثينى واعتباره الوسيلة الأساسية لتقديم الشعر إلى هجر الوسائل

بكلية الآداب– جامعة القاهرة. يوليو ٢٠٠١ (المحرر).

(٩٨) Herington, *Poetry into Drama*, pp.138-44.

الأخرى مثل الشعر الغنائي، وامتد الأمر نفسه إلى الأنواع الأدبية الأخرى. فنسمع فى كتابات أفلاطون الشكاوى المتكررة من سـيطرة المسرح "Theatrokratia" (*Laws* 710a) ومن الافتتان بشعر المسرح (*Laws* 700d) والتى أدت إلى "طغيان" ذلك النوع الأدبى (paranomia, *Laws* 700e). كما يقارن بين الوضع الحالى وبين الأيام الخوالى السعيدة، عقب الحروب الفارسية (*Laws* 698b) عندما كانت توجد أنواع eide وأشكال skemata مختلفة للأغنية (*Laws* 700a) منها على سبيل المثال: النشيد، المرثية، البايان، الديثورامبوس أغنية على القيثارة nome (*Laws* 700b). وهذه الأنواع بالإضافة إلى أنواع أخرى لم يحددها، هى أشكال الموسيقى (أو الشعر الغنائي) التى تمتاز باختلاف تركيبة كل منها، وهى تشبه عنده اختلاف تركيبة المجتمع الأثينى القديم فى ظل النظام الأرستقراطى aristokratia (*Laws* 701a). ونقيض ذلك صحيح، فإن ما قام به المسرح الأثينى من إزالة الفوارق بين أنواع الشعر الغنائى المختلفة يماثل عند أفلاطون ما قام به النظام الديموقراطى من إزالة الفوارق الطبقية فى المجتمع(٩٩). فقد رأى أفلاطون أن إدخال الشعر الغنائى فى المسرح، وبالتالى ذبوله فى المجالات الأخرى وتقلصه، كان خلطًا غير شرعى للأنواع الأدبية وإفسادًا للتقاليد الغنائية التى سادت فى الدراما الأثينية. على نقيض أرسطو الذى كان يرى أن الدراما الأثينية كانت تطورًا عضويًا اقتضته عملية ارتقاء التقاليد الشعرية، وليس نتاجًا لتدهور التقاليد الغنائية (*Po.* 1449a 14-15). وعلى أية حال، لقد كان الشعر الدرامى الغنائى، حسب وجهتى النظر، المرحلة المثمرة الأخيرة لذلك النوع الذى كان من المحتم أن يصبح مجدبًا ونمطيًا بالفعل فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م.

ولأن مسرح ديونيسوس فى أثينا كان السياق الغالب للشعر بوصفه فنًا معاصرًا، فقد ركزت الكوميديا على نقد الشعر المسرحى المعاصر وجعلته هدفها الرئيس عندما كانت تقوم بنقد الشعر. وبتحديد أكثر نقول إن الكوميديا شنت هجوما على شعر التراجيديا المعاصر. ولعل أوضح مثل على ذلك المساجلة أو المناظرة الشرسة agon بين أيسـخولوس ويوريبيديس فى العالم السفلى كما يصوره أريستوفانيس فى كوميديا "الضفادع" (-1905

(٩٩) Sevendro, *Decoupe de poeme*, p. 225.

1098) والتى قدمت أول مرة عام ٤٠٥ق.م. ولقد اتفق طرفا المناظرة على أن التراجيديا هى حرفة نظم الشعر الجيد، ولكنهما اختلفا فى تحديد الشعر الذى يمكن وصفه بالجودة: الشعر القديم أم الشعر الحديث، أى شعر أيسخولوس أم يوريبيديس.

لقد ناقش الشاعران المحترفان الكبيران مسألة كم الغناء بالنسبة للحوار، وطبيعة الحوار (91-905). والتأثير الأخلاقى للتراجيديا والشعر (يعتقد أيسخولوس أن هذين الشكلين الفنيين ليسا منفصلين ويستشهد بمن سبقوه مثل هوميروس وهيسيودوس وغيرهما من شعراء الملاحم المبكرين) (98-1003). كما ناقشا الاستخدام الصحيح للبرولوج، والوضوح فى الصياغة (99-1119)، وكيف يتجنب الشاعر الرتابة فى الأوزان وفى بناء الجمل (47-1200)، ودور أغانى الكورس (329-1248) والتقنيات الغنائية لأحاديث الشخصيات المنفردة (64-1329)، وفى النهاية يأتى مشهد وزن الأبيات (414-1365)"(١٠٠).

ويعد من نافلة القول أن أيسخولوس الذى يمثل القديم هو الذى يفوز على يوريبيديس المجدد طبقًا لحكم الإله ديونيسوس نفسه (1467 ff)، والذى من أجله يقام احتفال الديونيسيا الكبرى. ولكن هذه الأشعار القديمة، والتى تصفها الكوميدية الأريستوفانية بأنها ذات طراز عتيق، تكشف عن المراحل المبكرة للتجديد فى المسرح، فقد يسخر مسرح يوريبيديس من مسرح أيسخولوس؛ لأنه مسرح من الطراز العتيق، ولأن إيقاعاته رتيبة (*Frogs* 1286.1288.1290.1292) ولكن هذه الإيقاعات نفسها، من المنظور الأقدم، تمثل تجديدًا فى توزيع لحن أغنية النوموس عن طريق الشعر الدرامي. وهو ما يؤكده يوريبيديس نفسه عندما يقول إن إيقاعات أيسخولوس مأخوذة من أغنية النوموس (*Frogs* 1282). إن هذه التوزيعات وسيطرتها فى الشعر الدرامى هى بالتحديد التى جعلت أفلاطون يدين التجديد ويعتبره إفسادًا. وهكذا فإن استخدام أيسخولوس لألحان أغنية النوموس على القيثارة قد يعد فى ذلك الوقت عتيق الطراز، ولكنه كان نوعًا من التجديد قبل ذلك، أى أنه يمثل مرحلة مبكرة لنفس التجديدات التى ابتكرها يوريبيديس، والذى يتهمه أيسخولوس بإدخال أشكال غير درامية بالمرة مثل المراثى "threnoi" وأغانى

(١٠٠) Herington, *Poetry into Drama*, p. 106.

الشراب "skolia"[*] على الدراما (*Frogs* 1301-3).

وباختصار، لقد كان السبب الأساسى لهزيمة يوريبيديس أمام أيسخولوس فى مسرحية "الضفادع" بل ولهجوم أريستوفانيس عليه بشكل عام أن شعره كان معاصرًا، ولقد تم التعامل مع التعريف المحدد للشعر المعاصر تبريرًا من قبل الأشعار الكوميدية. وكان فوز أيسخولوس فى المنافسة فى مسرحية "الضفادع"، ومن ثم فوزه بفرصة أن يعود به إله المسرح ذاته ديونيسوس، إلى عالم الأحياء، تحقيقًا لأمنية العودة لجوهر الدراما الديونيسية الشامل.

وتكرارًا لما سبق نقول إن التنافس بين أيسخولوس ويوربيديس فى كوميدية "الضفادع" أخذ شكل "الصراع" agon، ولقد استخدمت هذه الكلمة بالفعل فى المسرحية (785,867, 873, 882)، كما كان شكل "الصراع" نفسه يوضح المرحلة المبكرة غير المميزة للدراما، والتى كانت موجودة قبل تخصيص احتفال الديونيسيا الكبرى للتراجيديا. ولقد قيل إن هذا الجزء فى الكوميديا الذى عرف باسم "المساحلة" أو"المناظرة" "agon" نتج عن تقسيم الكورس إلى قسمين متصارعين "يتجمع كل منهما بطريقة عدائية عند دخولهما فى البارودوس. وفى الباراباسيس parabasis نرى تلك الملامح البدائية: تقديم الذات ومدحها، الدعاء والابتهال والمعارك الأدبية"[١٠١]. ولكن، من المثير للسخرية، أن فكرة "الصراع" agon كانت أساس عملية المفاضلة والتمييز بين الأشعار فى المسرح. ولقد كان التنافس agon فى الشعر يتطلب وجود عملية التحكيم، وهو ما عبر عنه فيما بعد بكلمة نقد krisis، ولقد وردت هاتان الكلمتان بالفعل فى كوميدية "الضفادع" (785).

ولقد لاحظنا فى بداية حديثنا أن المفهوم السكندرى للنقد krisis بمعنى "الفصل بين

(*) أغانى الشراب skolia: أغانى كانت تغنى أثناء جلسات الشراب ويصاحبها عزف على القيثارة. وكان الجلوس يتناوبون الغناء الواحد بعد الآخر. ويمسك من يقوم بالغناء بفرع من نبات الريحان فى يده، ثم يسلمه بعد ذلك لمن يقوم بالغناء من بعده.

(١٠١) Seaford, *Hyporchema*. p.86.
وعن دور المساجلة agon والبراباسيس parabasis فى كوميديا أريستوفانيس راجع أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٣٨٩-٤٢١. (المحرر)

الأعمال المختلفة وتمييزها عن بعضها البعض" والحكم بأن أعمالاً محددة تستحق الحفاظ عليها، وأن مؤلفين معينين يستحقون الحفاظ على أعمالهم، وأن البعض الآخر لا يستحق ذلك". هذا المفهوم كان ضروريا لظهور "القانون" أو "المعيار" canon فى العالم الكلاسيكي. وكان العلماء السكندريون المسؤولون عن عملية التمييز والحكم يسمون "قضاة" أو "تقادا" kritoi، بينما أطلقت كلمة "enkristhentes" على المؤلفين الكلاسيكيين الذين كانت تنقد أعمالهم، كما لاحظنا أن عملية النقد لم تبدأ بعلماء الإسكندرية ولا حتى بأرسطو وأمثاله: لقد كان النقد krisis موجودًا بالفعل فى بلاد الإغريق سواء فى الفترة القديمة أو الكلاسيكية؛ إذ كان الشعر والشعر الغنائى يقدمان بالفعل ضمن مسابقات تنافسية. لقد كانت المنافسة agon التى رأيناها فى مسرحية أريستوفانيس "الضفادع" انعكاسًا لذلك التنافس الذى كان يحدث دائما بين الأعمال الدرامية. وقد حدث هذا التنافس هذه المرة داخل عمل درامي. وبهذه الطريقة، لخص تطور الدراما منذ نشأتها كأداة للتنافس agon حيث تحتاج لوجود النقد krisis من أجل اختيار الأفضل.

١٢- الشعر جزءًا من التعليم

فى مسرحية أريستوفانيس "السحب" (1353-8) يشكو الأب ستربسياديس، الذى نشأ وتربى على التقاليد القديمة، من ابنه فيديبيديس، نتاج التعليم الحديث الذى حطم التعليم الكلاسيكى القديم. وفى إحدى المآدب، يطلب من فيديبيديس أن يتناول القيثارة ويغنى أحد أشعار سيمونيديس المعروفة، ولكنه يرفض. وعندما يطلب منه أن يغنى واحدة من أغانى النصر لسيمونيديس، والتى تشبه أغانى النصر التى كتبها بنداروس، يسخر من هذا النوع من الشعر لأنه شعر من الطراز القديم. فمن الواضح أن فيديبيديس لا يحسن تقديم هذا النوع من الشعر، ثم يطلب منه أن يقدم، على الأقل، بعضًا من أشعار أيسخولوس وهو يمسك بعض الريحان (1365). وبالطبع كان الناى، وليس القيثارة، هو الآلة الموسيقية التى تصلح لمصاحبة الشعر الغنائى فى الدراما الأتيكية. ومن المفهوم ضمنًا أن الشخص الذى يغنى يستطيع أن يعزف على القيثارة، ولكنه لا يستطيع أن يجمع بين الغناء والعزف على الناى. ومن ثم فقد كان الأمر لا يتطلب درجة عالية من التعليم للمشاركة فى الكورس الذى

يقدم أعمال أيسخولوس أو مقتطفات من أعمال كتاب التراجيديا الآخرين فى أثناء المآدب، ولكن فيديبيديس يرفض تقديم هذه النوعية البسيطة من الأشعار، ويختار بدلاً من ذلك أن يتلو فقرة من أحد الأحاديث الطويلة الموجودة فى إحدى مسرحيات يوريبيديس (1371). وتوضح كلمة "حديث طويل" rhesis أن الشاب العصرى فيديبيديس يختار نوعية من الشعر تخلو من العنصر الغنائى(١٠٢). ويعبر أفلاطون ببراعة عن هذا الوضع بقوله (*Laws* 802c.d):

"عندما يقضى شخص ما عمره بالكامل، منذ طفولته وحتى سن الرشد، وهو يسمع الموسيقى الهادئة المنظمة، ثم بعد ذلك يسمع نوعًا مختلفًا من الموسيقى فسوف يكرهه، ويعتبره لا يصلح للأحرار من الرجال [أى لن يعتبره نوعًا من التعليم الرفيع]. ولكنه إذا ما نشأ وسط الموسيقى الجميلة التى تكون شعبية عادة، فسوف يعتبر النوع الآخر من الموسيقى كريها وجافًا".

إن عدم قدرة فيديبيديس على تقديم بعضًا من أشعار سيمونيديس، أستاذ الأغنية الجماعية، والذى كان منافسًا لبنداروس ومعاصرًا له، أمر سيىء، ولكن الأسوأ من ذلك أنه رفض تقديم بعضًا من أشعار أيسخولوس الغنائية، الذى كان يشكل جزءًا من ميراث مدينة أثينا، والذى لا يتطلب غناؤه أن يصاحبه عزف على القيثارة. وفى مسرحية أريستوفانيس "الضفادع"، وبعد فوز أيسخولوس على يوريبيديس وإعلان الإله ديونيسوس نفسه أنه هو الذى يستحق العودة إلى عالم الأحياء، يطلب من أيسخولوس أن يحاول إنقاذ المدينة وأن يعلم الجمهور المعاصر الجاهل (1502).

فمن الواضح أن الشباب فى زمن أريستوفانيس كان لا يهتم مطلقًا بالمشاركة فى عروض الكورس، تلك المؤسسة التى ارتبطت بالمدينة الدولة، والتى حافظت على تراث الشعر الغنائى القديم. فقد ولى دون رجعة النظام التعليمى paideia الأثينى القديم، ذلك

---

(١٠٢) Reitzenstein, *Epigramm und skolion*, pp.32-9.

التعليم الذى أفرز الأبطال الذين حاربوا فى موقعة ماراثون (*Clouds* 961)، عندما كان الصبية يتعلمون مقتطفات مختارة من أشعار أساتذة الشعر الغنائى القديم فى منزل "أستاذ القيثارة "kitharistes"عن ظهر قلب (967)، وكان يصر على أن يقدموا هذه الأشعار باللحن المتوافقة نغماته **harmonia** الذى ورثوه عن آبائهم (969 ,968 72).

لقد نظم بنداروس البيثية الثامنة، وهى آخر قصائده التى يمكننا تحديد تاريخها بدقة، فى عام ٤٤٦ق.م. (وبالنسبة لباكخيليديس فإن النشيدين السادس والسابع واللذين قدما عام ٤٥٢ق.م. كانا آخر قصائده التى يمكننا تحديد تاريخها). وبهذا التاريخ، أى عام ٤٤٦ق.م.، نصل تقريبًا إلى المحطة الأخيرة التى تكشف الكثير من تاريخ الشعر الإغريقى القديم. وما تكشف عنه هذه المحطة هو أن "قانون الشعر الغنائى - أو القائمة المعتمدة **canon** - استبعد الشعراء الذين ازدهروا فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. وما بعده. وربما كانت هذه الحقيقة من أكثر النقاط التى تؤيد مقولة إن قانون الشعر الغنائى نتج عن نماذج الاتجاه القومى فى تقاليد الأغنية الشفهية. ورغم وجود دليل متواضع يؤكد أن بعض الشعراء قاموا بنظم الأغانى فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. وما بعده، يوجد دليل أيضًا أن أغانيهم فاقت فى تطورها الشعر الغنائى الذى كتبه بنداروس وغيره من الشعراء الغنائيين المشهورين.

ولقد أكد البعض أن أشكال الشعر الغنائى المتأخرة، خاصة أغنية النوموس والديثورامبوس، لم تكن على هيئة مقطوعات **stanza**، ولذلك لم يعتبرها النقاد السكندريون شعرًا غنائيًا(١٠٣). وقد يكون استبعاد أعمال هؤلاء الشعراء، مثل تيموثيوس **Timotheus** وفيلوكسينوس **Philoxenos**، من مناهج التعليم الأثينى التقليدية فى الكلاسيكيات، سببا إضافيًا لاستبعاد علماء الإسكندرية لهم؛ حيث قللت تجديداتهم وابتكاراتهم من فرصة تقديم المحترفين لأعمالهم ولم تتحملها تقاليد "التعليم الحر" لغير المحترفين، أى لمواطنى المدينة الدولة بعد ذلك. ولكن استبعاد هؤلاء الشعراء بالفعل فى القرن الخامس ق.م. لم يؤثر فى اعتبارهم من "الشعراء الكلاسيكيين" بعد ذلك أثناء محاولة إحياء تراث "الأساتذة

---

(١٠٣) Kirkwood, *Greek Monody*. pp.3-4.

القدامى". فقد كتب بوليبيوس Polybios (4.20.8)(*)، على سبيل المثال، عن التعليم الكورالى لشباب أركاديا فى القرن الثانى ق.م، الذين نشأوا على أشعار تيموثيوس من ميليتوس وفيلوكسينوس من كيثيرا بقول بوليبيوس: "لقد كان هؤلاء الشعراء هم الشعراء الكلاسيكيين، على الأقل بالنسبة للأركاديين". وتوضح المواقف التى يقدمها أفلاطون (*Laws* 803c-d) ظاهرة تحول المفاهيم، حيث يعتبر أحد الأجيال أسلوبًا ما عصريًا، بينما يعتبره جيل آخر "كلاسيكيًا". أما بالنسبة لأفلاطون نفسه، فعندما رفض أشعار تيموثيوس وأمثاله لأنها كانت "عصرية"، فقد كان يرفض اتجاهات كان عمرها يزيد على ثمانين عامًا. فذوق أفلاطون يعبر عن حنينه وشوقه للفترة الكلاسيكية. إن التوجيهات التى اقترحها وتستوجب بأن يقضى الشاب ثلاث سنوات، تبدأ فى سن الثالثة عشرة، فى تعلم العزف على القيثارة (*Laws* 810a)، هى بالتأكيد تعبير عن الرغبة فى الوصول للكمال من وجهة نظر عصر أفلاطون نفسه. ولقد أدى زيادة التخصص فى الموسيقى فى القرن الرابع ق.م. حتى فى مدينة أثينا، إلى جعلها قاصرة على المحترفين، وهو ما يتضح من المناقشة التى جاءت فى كتاب "السياسة" لأرسطو (1341a 9-36, 1341b 8-18) وزاد التخصص فى أماكن أخرى مثل أسبرطة (Pol. 1339b1-4).

وكانت فترة النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. وما بعدها تمثل نقطة تحول، بالإضافة إلى ظهور وسائل جديدة للأغنية مثل الديثورامبوس والنوموس، وهذا ما يفسر عزوف الشعراء عن نظم الأغنية باعتبارها الوسيلة التقليدية السليمة لتقديم الشعر الغنائي. ويبدو أن تقاليد نظم الشعر الغنائى كما مارسها بنداروس قد اندثرت، وذلك لظهور الديثورامبوس والنوموس. ويتضح اندثارها من العروض التى قدمت فى تلك الفترة؛ إذ نجد فى إحدى شذرات يوبوليس Eupolis – معاصر أريستوفانيس – (fr. 366 Kock)، على سبيل المثال، شكوى من أن أغانى بنداروس قد نسيت وتجاهلها الجمهور المعاصر. ونجد الشكوى نفسها فى شذرة أخرى للشاعر نفسه (139 Kock)؛ إذ يشكو المتحدث من أن

(*) بوليبيوس Polybios (٢٠٠–١١٨ ق.م. تقريبا). سياسى ومؤرخ إغريقى كتب فى التاريخ الإغريقى الرومانى مسجلا الفترة من ٢٢٠–١٤٦ ق.م، وتتبع ظهور روما وازدهارها.

الجمهور الحالى يعتبر أغانى ستيسيخوروس وألكمان وسيمونيديس أغانى قديمة ويفضل عليها أغانى الشعراء المعاصرين.

ولكن الشعر الغنائى بشكله التقليدى القديم وجد "آخر حصن" مهمة له فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م. وما بعده فى أغانى الكورس فى التراجيديا والكوميديا الأثينيتين. لقد كانت الكوميديا القديمة، كما سبق ورأينا، تسخر من الشعر الحديث الذى يحاول أن يحل محل الشعر القديم. كما سخرت أيضًا من الشعر الغنائى القديم، وهو ما يظهر فى اقتباسات أريستوفانيس الساخرة من أشعار بنداروس فى مسرحية "الطيور" (926-30, 610-5 لاحظ كذلك اشارته لسيمونيديس فى المسرحية نفسها 917-919). وبالرغم من ذلك، تبقى حقيقة أن الشعر الغنائى كان قد أصبح مهجورًا، وأن مسرحية " الطيور" التى عرضت عام ٤١٤ ق.م، هى فى الواقع أخر أعمال أريستوفانيس التى اقتبست أشعار بنداروس. والإشارات الأخرى الوحيدة لشعر بنداروس، حيث نعرف الجمهور الذى يخاطبه توجد فى مسرحيته "أهل أخارناى" (637-9) وفى مسرحية "الفرسان" (1329-33). وكلاهما يشير إلى فقرة من ديثورامبوس معروف ألفه بنداروس لتمجيد أثينا. ومن الجدير بالملاحظة أن هاتين الإشارتين لبعض الفقرات المشهورة من شعر بنداروس، الأولى هيبورخيما hyporkhema لهيرون والثانية ديثورامبوس للأثينيين، تركزان على بدايات شعر بنداروس ويبدو أنه كان يشير إلى الأجزاء المشهورة للغاية من قصائده المعروفة. وبالإضافة إلى هاتين الحالتين، توجد حالة أخرى يمكن أن نقول بثقة إنها تشير أيضًا إلى إحدى الفقرات المشهورة لبنداروس؛ حيث يشير أريستوفانيس فى مسرحية "الفرسان" (1264-6) إلى أغنية الموكب prosodion (fr. 89a Snell-Maehler) ومن الملاحظ أن هذه الإشارات لثلاثة فقرات من أشعار بنداروس التى كانت مألوفة للجمهور الأثيني، يمكن أن تعطينا مؤشرًا لنوعية الأشعار التى كان يتعلمها الشباب الأثينى فى الفترة ما بين عامى ٤٥٠– ٤٢٠ ق.م[١٠٤]. ومما لا شك فيه أن هذه الأعمال الشعرية كانت محدودة، وهو ما يتفق مع تحديد الشعراء الغنائيين فى الفترة الكلاسيكية بتسعة شعراء فقط كما رأينا من قبل.

---

(١٠٤) Irigoin, *Pindare*, p.14.

إن حنين أفلاطون لتلك الأيام الخوالى حينما لم يكن المسرح الأثينى قد ضم إليه الشعر الغنائى واستولى عليه تمامًا، يعود بنا إلى عصر بنداروس آخر الشعراء الغنائيين. والآن نحاول أن نتأمل أنواع الشعر التى نظمها بنداروس. ومن الأفضل أن تكون البداية مع قائمة لأشعار بنداروس تعود إلى العصر السكندري، وردت فى كتاب "حياة أمبروسيوس" Vita Ambrosiana(*). ولقد قُسمت أشعاره، طبقًا لهذه القائمة، إلى سبعة عشر كتابًا طبقًا لنوعية الشعر. ومن اللافت للنظر أن قائمة قصائد بنداروس التى وردت فى كتاب "حياة أمبروسيوس" تضم جميع أنواع الشعر الغنائى التى ذكرها أفلاطون، أى النشيد **hymnos** والمرثية **threnos** والبايان **paean** والديثورامبوس **dithurambos** والنوموس على القيثارة **citharodic nomos** (*Laws* 700b)، ماعدا النوع الأخير.

وتضم الكتب السبعة عشر المنسوبة لبنداروس عشرة أنواع من الشعر (وسوف نضع علامة النجمة على الأنواع التى ذكرها أفلاطون):

١- الأناشيد　　　٢- البايان　　　٣-٤ الديثورامبوس

٥-٦ أغانى الموكب **prosodia**　　　٧-٩ أغانى العذارى **parthenia**

١٠-١١ أغانى الهيبورخيما **hyporkhema**　　　١٢- المديح

١٣- المراثى　　　١٤-١٧ أغانى النصر.

ومن الصعب أن نحدد ما إذا كان هذا التقسيم لأشعار بنداروس يرجع لفترة أقدم من العصر السكندرى – إلى عصر أفلاطون على سبيل المثال. ولكن ما نعرفه بشكل مؤكد هو أن أفلاطون كان يعرف أشعار بنداروس بقدر كاف؛ إذ أشار إليها ست عشرة مرة على الأقل فى أعماله.

ولكن يبقى لنا أن نتساءل كيف قام أفلاطون باقتباس هذه الإشارات. وبالطبع، فإن

(*) كتبها سكرتير أمبروسيوس باولينوس Paulinus وانظر أدناه ص ٥٩١ و٥٩٦. (المحرر).

أحد التفسيرات المتاحة هو أنه كان يقتبس من نسخة من شعر بنداروس من المفترض أنها كانت متداولة فى أثينا آنذاك(١٠٥). ومن المحتمل أن هذه النسخة كانت أحد النصوص المدرسية التى ترجع إلى فترة مبكرة عندما كان الشباب يدرسون بشكل جيد الأشعار الغنائية القديمة. ولكن، فى عصر أفلاطون، تضاءلت تدريجيًا نسبة من يستطيعون تقديم أشعار بنداروس أو غيره من أساتذة الشعر الغنائى العظام سواء بمصاحبة القيثارة أو الناى، خاصة من غير المحترفين. ويلخص أحد الموسيقيين ذلك الوضع بقوله:

"لقد ظهرت الكوميديا الأثينية الكلاسيكية فى مجتمع يألف الموسيقى كما يألف السياسة أو الحرب. وفى كوميديات أريستوفانيس التى كتبها بعد الحرب، يعطينا الكورس، الذى تقلص دوره تمامًا، لمحة أو لمحتين لآخر مرة من اقتباساته الموسيقية الساخرة. ولكن من جاءوا بعد أريستوفانيس استبدلوا "فترات الاستراحة" بفنانين كثيرين. وشهد العصر السكندرى مسرحًا حافلاً بأحاديث الممثلين وحواراتهم، ولكن من العسير أن نجد حكما صائبا على أسلوب ونوعية الموسيقى بعد القرن الرابع ق.م. وكان أرسطو يفضل الآراء الجاهزة التى قالها آخرون. وكان أستاذه أفلاطون وتلميذه أريستوكسينوس أخر من حدثنا عن الموسيقى عن فهم ومعرفة ".(١٠٦)

وهنا نعود مرة أخرى إلى مشكلة " الأعمال الكلاسيكية "Classics". لقد كان مفهوم الكلاسيكية نفسه – سواء بوصفه مفهومًا أو حقيقة – مجرد امتداد للانتشار المنظم للتراث الشفوى على المستوى القومى الإغريقى. وبتعبير آخر، فإن تطور القوائم – القوانين الإغريقية القديمة فى كل من الأغنية والشعر لا تحتاج لأن نعزوها لعامل الكتابة. ومن المسلم به أن الكتابة تكون ضرورية لحفظ هذه القوائم – القوانين للأبد عندما يتوقف تقديم هذه العروض. ومن المهم أن نؤكد مرة أخرى ما سبق وقلناه من أننا يجب أن نبحث عن المفتاح الفعلى لتطور تلك القوائم – القوانين فى السياق الاجتماعى نفسه لتلك العروض.

وقد نقول إن تقاليد عرض الأعمال الكلاسيكية، باعتبارها امتدادًا لانتشار التراث

---

(١٠٥) Irigoin, *Pindare*, pp.19-20.

(١٠٦) Henderson, *Greek music*, p.340.

الشفوى فى الأغنية والشعر، موجودة فى السياق الاجتماعى للتعليم paideia. ولتوضيح ذلك سوف نرى فقرتين بالتحديد، الأولى من مسرحية "السحب" لأريستوفانيس والثانية من محاورة "بروتاجوراس" لأفلاطون. ويجب علينا أن نلاحظ اتجاه تطور نظم الأعمال الكلاسيكية والعروض التى كانت تُقدم فيها.

ونعتقد أنه كانت توجد مرحلة مبكرة كان يتم فيها نظم الشعر الشفهى أثناء العرض، وانتقل هذا التقليد من جيل إلى جيل من خلال العرض. حتى نصل إلى مرحلة متأخرة توقف فيها التأليف أثناء العرض، وأصبح من الضرورى وجود أمثلة من العروض تستخدم نموذجًا، بل صار ذلك مطلبًا ملحًا أكثر من أى وقت مضى. ومن ثم تحول التعليم من تعليم الشباب مهارة التأليف أثناء العرض إلى قراءة نماذج من الشعر واستيعابها. ومنذ أن صار تراث تقديم العروض ممجوجًا، أصبح النص مجرد قطعة مكتوبة تستخدم نموذجًا لتحاكيها قطعة مكتوبة أخرى.

ولنبدأ فقرة من مسرحية "السحب" لأريستوفانيس، قد سبق وناقشناها بالفعل، والتى يصف فيها بإسهاب التعليم paideia الأثينى القديم، ذلك التعليم الذى أنتج الأبطال الذين حاربوا فى موقعة "ماراثون" (961-89)، والتى تساعدنا فى فهم كيف تحول التراث الشفهى إلى مؤسسات لتعليم "كلاسيكيات الشعر".

فمع تزايد تعقيد المجتمع فى المدينة الدولة يأتى نمط الاختلاف من خلال انتقال التراث من جيل إلى جيل، وقد تعتبر المدارس، كما تظهر من خلال الفقرة التى تصف التعليم القديم فى الأيام الخوإلى فى مسرحية "السحب"، قد تعتبر انعكاسا لهذا النمط. ولم تكن المدارس فى تلك الفترة قاصرة على مدينة أثينا، ولكنها ظهرت كما يبدو فى أنحاء بلاد الإغريق كلها. وأقدم إشارة للمدارس تأتى عند هيرودوتوس (6.27.2) عندما يشير إلى حادثة وقعت فى جزيرة خيوس Chios عام ٤٩٦ق.م تقريبًا؛ إذ سقط سقف مدرسة على مجموعة من الأطفال (حوإلى ١٢٠ طفلا) أثناء تعلمهم الأدب "grammata"[*].

(*) كلمة grammata فى الإغريقية تعنى "الحروف". ولكنها أيضًا فى مثل سياقنا تعنى الأدب وهو استخدام بقى فى الإنجليزية والفرنسية letters, letters عبر اللاتينية litterae (المحرر).

وسوف نعرف ان كلمة "الأدب" grammata هذه تعنى دراسة الشعر والأغنية عندما نقارن الصورة التى رسمها بروتاجوراس لنظام التعليم القديم، وذلك فى المحاورة التى تحمل اسمه عنوانًا لها، والتى ننتقل إليها الآن. فهذه المحاورة تقدم لنا صورة لما كانت عليه الأمور فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م، نرى من خلالها كيف اختلف التعليم واختلفت المدارس بانتقال التراث من جيل إلى آخر؛ إذ يفتح هذا الموضوع للمناقشة من خلال حوار بروتاجوراس المسن مع سقراط فى وجود مجموعة من المثقفين الأثينيين تضم اثنين من أبناء بريكليس. وعن التعليم يقول بروتاجوراس إن الأغنياء يمكنهم أن يوفروا لأبنائهم قدرًا كبيرًا من التعليم، ويستطيعون إطالة فترة تعليمهم سواء بالتبكير بتعليمهم أو الاستمرار فيه لفترة أطول (326c). وتوجد على الأقل ثلاث مراحل فى نظام التعليم الذى يصفه بروتاجوراس:

أولاً: فترة التعليم فى المنزل، حيث يلعب الأب والأم والمربى والمربية paidagogos دورا مهمًا فى التشكيل الأخلاقى المبكر للطفل (325 c-d).

ثانيًا: يرسل الطفل إلى المدرسة حيث يتعلم الأدب من أجل هدف واضح ومحدد هو حفظ الشعر (32e-326a).

ثالثًا: يتعلم الطفل كيف يغنى مؤلفات الشعراء الغنائيين مصحوبة بعزف القيثارة (326a-b). وهى المرحلة التى تُظهر لنا بوضوح أن الهدف من حفظ الطفل للشعر هو أن يتمكن من تفسير هذا الشعر وتقديمه فى العروض.

وبينما يصف بروتاجوراس الشعر الذى يتعلمه الطفل فى المرحلة المبكرة فى بدايات تعليمه بشكل عام بأنه مدح أبطال الماضى diexodoi, epainoi, enkomia (326a)، فمن الواضح أن الشعر الذى يتعلمه فى المرحلة المتأخرة من تعليمه هو قصائد الشعراء الغنائيين melopoioi بالتحديد. ويرى بروتاجوراس أن اكتساب مهارة تفسير الشعر وعرضه (33aa) من أهم جوانب العملية التعليمية paideia، ومن الواضح أنه كان يعنى الشعر الغنائى بالتحديد. وبعد أن وضح بروتاجوراس وجهة نظره حول أهمية الشعر

فى نظام التعليم، يبدأ حواره مع سقراط فيستشهد ببعض أشعار سيمونيديس الغنائية ويشرحه (339B). كما يشير لفقرة شهيرة من شعر بنداروس الغنائى (331D). ويتنافس بروتاجوراس وسقراط فى تفسير معنى شعر سيمونيديس، فيتحدى ألكيبياديس بروتاجوراس ويطلب منه أن يستمر فى مناقشته مع سقراط دون أن يستخدم الشعر إطارًا للمناقشة (347B, 348B). ويكتسب هذا الطلب أهمية خاصة إذا ما ربطناه بقول سقراط: إن استخدام الشعر إطارًا للمناقشة بينه وبين بروتاجوراس يشبه استئجار عازف للقيثارة أو للناى، وراقصات لتسلية الضيوف الموجودين فى المآدب، وهو الأمر الذى يكشف بالطبع عن افتقار هؤلاء الضيوف إلى التعليم paideia؛ إذ يستطيع النبلاء المثقفون pepaideumenoi أن يسلوا أنفسهم بحواراتهم نفسها (347d).

لقد كان فى استطاعة أفلاطون (كما فعل أريستوفانيس من قبل) أن يجعل سقراط يقول إن الضيوف يستطيعون تسلية أنفسهم عن طريق تقديم الشعر الغنائى وشرحه على نقيض غير المثقفين الذين يضطرون لاستئجار عازف لتسليتهم. ولكن أفلاطون يدافع عن النوعية الجديدة من التعليم التى يحتل فيها الحوار – وليس الشعر – مكان الصدارة، بل إن سقراط فى الواقع يعتبر الشعراء والعازفات متساوين فى السوء (347e). وبتعبير آخر، فإن أفلاطون يجعل من العازفات والشعراء نقيضًا للحوار الذى يشجعه كل من سقراط وألكيبياديس بدلاً من جعل العازفات نقيضا للشعراء. ويكتسب موقف ألكيبياديس هذا أهمية خاصة؛ إذ إن جيله هو الجيل الذى تهاجمه مسرحية أريستوفانيس "السحب"، لأنه هجر التعليم paideia القديم. ذلك التعليم الذى كان من أهم مظاهر التفوق فيه القدرة على تقديم شعر كبار أساتذة الشعر الغنائى القدامى فى المآدب، ولكننا نجد صورة مناقضة لتلك المناهج التعليمية فى حياة "ألكيبياديس" لبلوتارخوس؛ إذ يرفض ألكيبياديس فى شبابه أن يتعلم العزف على الناى aulos قائلاً: ليعزف أهل طيبة على الناى؛ حيث إنهم لا يعرفون كيف يتحاورون فى المآدب.

وبعد زوال مناهج التعليم paideia القديمة فى مدينة أثينا، والتى كانوا يتحسرون عليها بالفعل فى زمن أريستوفانيس، أصبح بقاء كلاسيكيات الشعر الغنائى القديم، بتقاليدها

العتيقة سواء فى التأليف أو العرض مهددًا بالزوال تمامًا. بينما استمرت بعض المدن الأخرى، مثل مدينة طيبة كما توحى بذلك إشارة ألكيبياديس السابقة، فى التمسك بتلك التقاليد العتيقة فترة أطول بسبب مناهجها التعليمية المحافظة.

ورغم ذلك، فإننا لا نستبعد احتمال أن بعض المدارس، حتى فى زمن أفلاطون، كانت تتمسك بأن يحفظ طلابها أعمال أساتذة الشعر الغنائى عن ظهر قلب، وإن كان من الواضح أن غالبية المدارس كانت تكتفى بأن يحفظوا بعض الفقرات المختارة فقط (*Laws* 810e). أما بالنسبة للموسيقيين المحترفين، فتشير الدلائل إلى أنهم كانوا يعرفون جيدًا ألحان الأساتذة القدامى من أمثال بنداروس، وظل الأمر كذلك حتى فترة متأخرة أى عصر أرسطو، ويرد فى كتاب "عن الموسيقى" (1142b) حديث مهم ينسب للمنظر المعروف أريستوكسينوس تلميذ أرسطو، والذى كان ابنًا لأحد الموسيقيين المحترفين من تارنتم كما سبق أن ألمحنا. يذكر أريستوكسينوس أن أحد معاصريه من الملحنين ارتد عن أسلوب تيموثيوس وفيلوكسينوس الموسيقى وتحول إلى أسلوب الشعراء القدامى الموسيقى، وذكر بنداروس على رأس هؤلاء الشعراء.. وهو ما يؤكد أن تراث بنداروس الموسيقى ظل موجودًا حتى ذلك الحين. ولكن لم تعد هناك فرصة كبيرة لتقديم أشعاره حيث اختلفت تقاليد نظم الشعر الكورإلى المعاصر كثيرًا عما كان موجودًا زمن بنداروس، بل إن العروض التى يُقدم فيها شعر بنداروس قد أصبحت بالفعل نسيا منسيا كما أسلفنا القول.

أما فى عصر بنداروس نفسه، فقد كان فى إمكان الأفراد، وليس الكورس، تقديم أشعاره فى المآدب باعتبارها "أعمالاً كلاسيكية"، ولقد سبق ورأينا أن الكوميديا القديمة توضح لنا أن الشعر كان يقدم فى تلك المآدب على هيئة غناء فردى يصحبه عزف على القيثارة، وهو ما يعنى أنه فى وقت ما أمكن تحويل الشعر الجماعى ليؤديه مغنٍ منفرد. وفى هذا السياق يُعد مثل هذا التبادل بين الجماعى والفردى دليلاً واضحًا، وإن كان غير مباشر، على مرونة الشعر الغنائى الجماعى الذى كان لا يزال تراثًا حيًا فى عصر سيمونيديس وباكخيليديس وبنداروس، ولكن هذه المرونة تحطمت كما سبق ورأينا فى الفترة المتأخرة، فى عصر تيموثيوس وفيلوكسينوس.

لقد كان من الممكن إعادة تقديم أشعار بنداروس بحرية تامة باعتبارها من "كلاسيكيات الشعر"، مع الوعى التام بظروف وأسباب تكليف بنداروس بنظمها وبتقديم هذا الدليل الشعرى العام على عصره. وقد تصدمنا تلك الظروف والأسباب - أو المناسبات - حيث إنها قد تعوق إضفاء صبغة قومية على هذا الشعر. ولكن هذه المناسبات تميزت بأهميتها لدى الإغريق جميعًا واستمرت شهرتها إلى الأبد. لقد كان يتم تكليف بنداروس بنظم القصيدة لمناسبة محددة حتى يقدمها الكورس فى هذه المناسبة بالتحديد، ولكنه كان يهدف إلى أن يظل صدى شهرة هذه المناسبة يتردد فى كل زمان ومكان. ويتضح مدى ارتباط شعر بنداروس بالمناسبة التى كُتب من أجلها من أغانى النصر epinikia، وهو النوع الوحيد تقريبًا الذى بقيت قصائده كلها. وكانت كل قصيدة من هذه القصائد تقدم فى عرض محدد نظرًا لارتباطها بالعروض الكورالية التى تقام للاحتفال بانتصار الأبطال الرياضيين الفائزين فى المسابقات الرياضية الكبرى. وتتميز كل قصيدة عن الأخرى: إذ تحتوى على الكثير من التفاصيل المتعلقة بزمان العرض ومكانه. وبالرغم من ذلك، فقد كانت كل أغنية من أغانى النصر تهدف إلى تحويل المناسبة التى نظمت من أجلها إلى مناسبة قومية عامة، أى أن تصبح عملاً جميلاً يمكن أن يعيد الإغريق جميعًا تقديمه فى المستقبل.

ومن الواضح أنه لن يوجد سبب منطقى فيما بعد يستدعى تكليف الكورس بإعادة تلك القصائد؛ حيث إن المناسبة الأصلية التى كانت سبب نظمها قد مضت. وبتعبير آخر، حيث إن المناسبة الأصلية التى قدم فيها هذا الشعر قد مضت بغير رجعة، فإن إعادة تقديم هذا الشعر فيما بعد، فى عصر أريستوفانيس مثلاً، لا يعدو أن يكون عرضًا لأعمال واحد من كبار الشعراء، وذلك من وجهة نظرنا نحن الذين نقف خارج هذا التراث لنقوم بنقده. أما من وجهة نظر التراث الشعرى ذاته، فإن إعادة تقديم هذا الشعر فى مآدب تقليدية على النمط القديم للمآدب يعتبر إحياء للمناسبة الأصلية للقصيدة. وبدلاً من وجود الكورس وقائد الكورس يقوم بتقديم هذا الشعر شخص منفرد ويؤدى أدوارهم وهو يصاحب ذلك بالعزف على القيثارة. ولكن المثال الذى قدمته شخصية الشاب فيديبيديس فى مسرحية

أريستوفانيس "السحب" يوحى بأن نظام التعليم الجديد فشل فى خلق شخص يقوم بهذه المهمة حتى فى زمن الكوميديا القديمة.

إن هذه التطورات التاريخية فى عملية التفرقة وفى عملية التبلور، وفى التقاليد المحلية والقومية، وفى عملية المحاكاة وفى دور الشاعر باعتباره مؤلفًا ومبدعًا، وفى النوع الأدبى وفكرة المعيار، تشكل جميعها القاعدة التى نرى من خلالها بدايات منهج النقد الأدبى فى القرن الرابع ق.م. لقد كان الشعر، وسيظل، أساسًا للأدب الإغريقى سواء أصاب النقاد فى تفسير نصوصه أو أخطأوا.

الفصل الثانى

اللغة والمعنى فى بلاد الإغريق القديمة (الأرخية) والكلاسيكية

تأليف: جورج أ.كينيدى (جامعة نورث كارولينا)

ترجمة: سيد صادق

تعد الرؤى حول طبيعة اللغة وما يشكل تفسيرًا صحيحًا لها من الأمور المتأصلة فى أى نقد أدبى. وسوف يعرض هذا الفصل - فى إيجاز - ما كان على بعض الفلاسفة الإغريق أن يذكروه بشأن هذه الرؤى وما يتعلق بها من موضوعات، ولكن علينا أن نعترف أننا فى أحوال كثيرة ندرس تفكيرهم على أساس من الرؤى الحديثة حول المعانى الضمنية التى وردت فى أقوالهم، مفضلين ذلك على الدخول إلى نظامهم فى المعرفة. وعلى الأرجح لابد أن نسلم جدلاً أن الإغريق حتى القرن الرابع ق.م كانوا يرون فى اللغة خريطة طبيعية للحقيقة، وأنهم كثيرًا ما سعوا إلى فهم الحقيقة متوسلين باللغة، دون أن يحاولوا فهم طبيعة اللغة نفسها. ومع ذلك فهذه الدراسة بمقدورها أن توفر أساسًا للتفكير الذى يتوارى خلف النقد الأدبى عند أريستوفانيس وأفلاطون وأرسطو، وأن توفر كذلك خلفية لدراسة نظريات الفلاسفة فى العصر الهيللينستى، وذلك فى الفصل السادس - أو للتفسيرات الإغريقية المتأخرة فى الفصلين العاشر والحادى عشر. ومع ذلك ينبغى على القراء الذين ينصب اهتمامهم على النقد غير النظرى أن يتجاوزوا هذا الفصل وينتقلوا إلى الفصل الثالث ليواصلوا هذه النقطة مع النقد الأدبى التطبيقى عند أفلاطون.

١- التفسيرات الإغريقية المبكرة

تكشف القصائد الهومرية بالفعل عن مجتمع يتمسك بالمسائل التفسيرية(١). فيظهر نيستور Nestôr - فى الكتاب الأول من "الإلياذة" - فى صورة الشيخ الحكيم ذى البصيرة النافذة والقائمة على الخبرة بالمواقف والبشر، مما يسمح له بالتفسير والتوفيق بين الآراء المتعارضة، فكلماته "تنساب أحلى من الشهد" (بيت ٢٤٩)، وأوديسيوس Odysseus فى كلتى الملحمتين داهية إذ يحجب ما يفكر فيه، إما نوعًا من حماية الذات أو لاختبار مواقف الآخرين، وعلى وجه الخصوص، فإن المشهد الذى يتحدث فيه مع بينيلوبى Penelopê فى الكتاب التاسع عشر من "الأوديسية" يعد مثالاً واضحًا على تبادل الأفكار عن طريق الكلام

---

(١) "إن لم يبدأ تاريخ التفسيرات بنيستور فى "الإلياذة"، فإنه يبدأ على الأقل بأوديسيوس" انظر:
Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, tr. D.E. Linge (Berkeley, 1976), p. 22.

غير المباشر، حيث يبلغ المشهد ذروته حين تصف بينيلوبى حلمها الحقيقى أو المختلق، ثم تفسير أوديسيوس لــه، ثم يأتى الحدث التالى ليثبته. وهناك قياسات محكمة لتفسير الأحلام فى النقد الأدبى، وهذا ما سنراه من دراستنا لأرتميدوروس Artemidôros فى القسم الأول من الفصل الحادى عشر.

كانت التفسيرات المتعلقة بالفأل والنبوءات التى تأتى من قبَل الآلهة تمثــل مــشكلة دقيقة فى القصائد الهومرية والمجتمع الإغريقى. "فالطير" olônos أو ornis كان يعنى فــى الغالب "علامة" sêma من الآلهة، وهى علامة صحيحة لو أخذت على هذا المحمــل. ففــى استطاعة هيكتور Hector أن ينبذ تفسير بوليداماس Polydamas لتحليق الطير على أنــه نذير شؤم مدعيًا أن علامة واحدة من الطير أمر طيب للغاية كى يقاتل المــرء فــى ســبيل وطنه" ("الإلياذة"، الكتاب الثانى عشر، بيت ٢٤٣). وهذا الافتراض يؤكده زيوس حين يرسل الريح لتثير الأتربة فى وجه الإغريق. يثار الجدل مرة أخرى حول صحة علامة الطير فــى "الأوديسية" (الكتاب الثانى، أبيات ١٤٦–٢٠٧). صارت تفسيرات ردود الــوحى الغامــضة مشكلة حادة جدًّا فى العصور القديمة (الأرخية) والكلاســيكية، فقــد أجــرى كرويــسوس Croisos من ليديا اختبارًا على نبوءات عديدة، ثم حكم بأن نبوءة دلفى هى الأفضل. وبعــد أن كسب ود كهنة دلفى سألهم المشورة بصدد خطته فى الهجوم على الفرس، فجاء ردهــم أنه لو عبر نـهر هاليس فإن مملكة عظيمة سوف تسقط (هيرودوتوس، الكتاب الأول، ٤٦–٥٣). فسر كرويسوس تلك النبوءة على أنها تعنى مملكة أعدائه، لكنها كانت تعنى مملكته. وكثيرًا ما كانت ردود الوحى تصاغ على نحو مبهم كى تكتسب صدقية ذاتيــة. فــإن كــان الوحى من النوع القديم فإن المشكلة قد تكمن فى النص الصحيح، فأثناء الطــاعون الــذى اجتاح أثينا عادت إلى الأذهان إحدى النبوءات التى كانت معروفة إبان الحرب البلوبونيسية وردت بها كلمة "موت"، لكن البعض ذكر أن النبوءة كانت تعنى "مجاعة". ويعلق ثوكيديديس على نحو ساخر أنه لو حدثت مجاعة فى حرب مستقبلية فإن بيــت الــشعر (الــوارد فــى النبوءة) سيفهم بمعناه الثانى (أى المجاعة)؛ لأن الناس يطوعون ذاكرتهم وفق ما يمــرون به من تجارب، (الكتاب الثانى، ٥٤، ٣).

والورعون من الإغريق، ومن بينهم سقراط – كما نراه فى محاورة "الدفاع" (٢١ ف ٦) – كان لديهم إحساس بأن وسطاء الوحى لا يكذبون، وأن المشكلة تكمن فى استنباط المعنى الحقيقى للنبوءة. وقد فحص سقراط التفسير الحرفى للنبوءة التى قالت إنه أحكم البشر، فخلص إلى النتيجة التى تقول إن حكمته تكمن فى إدراكه الفريد بأنه لا يعرف شيئًا. الوحى، إذن، حقيقى، لكن فهمه يتطلب جهدًا، وهذا الجهد له قيمة من الناحية الفلسفية أو الدينية، وهو شعور شارك فيه مفسرو غموض النصوص المقدسة فى العصور اللاحقة، وكثيرًا ما تجلت الحقيقة على نحو غامض فى تصريح ذى لغة مقدسة.

ولقد شجعت الطوائف الدينية، كالأورفيين وبعض الفلاسفة، هذا النوع من التفسير، فقد كتب هيراكليتوس **Heracleitos** (حوالى ٤٨٠ ق.م) "إن الإله صاحب الوحى فى دلفى لا ينطق بالمعنى ولا يخفيه، لكنه يشير إليه بعلامة **sèmaineî (fr. 93 Diels-Kranz)**. لقد حاكى هيراكليتوس فى نثره هذا الأسلوب الغامض، ومن ثم اكتسب شهرته بأنه "الملغز" أو "الغامض"، وما نعرفه عن عمله أنه كان عملاً مليئًا بالأقوال المأثورة، لكن سياق الكلام الأصلى فيه ربما كان يحتوى على سلسلة من الوقائع الجدلية(٢). ورغم الغموض فى قوله "ليس بوسعك أن تنزل مرتين إلى النهر نفسه(*)"، **(Plato, *Cratylus* 402a 9-10)** فإن هذه العبارة تعد من أشهر ما كتب هيراكليتوس. إن حديث هيراكليتوس كان يهدف إلى التأثير فى المستمعين (كان من الأفضل لكتابات هيراكليتوس أن تُسمع، لا أن تُقرأ)، ثم يدعوهم إلى إدراك جديد بالنظام الخارجى للكون، وإلى الإلمام بقدرات الفهم الإنسانى. يبدو أن هيراكليتوس قد نسب إلى الإله القوة الدالة على العقل الأبدى – اللوجوس **logos**، الذى

---

(٢) **Jonathan Barnes, "*Aphorism and Argument*" in Robb (ed.), *Language and Thought*, pp. 91-105.**

(*) وفقًا للمفهوم الفلسفى عند هيراكليتوس أن "كل شىء يجرى". **Panta rhei** فإن مياه النهر تجرى وبالتالى تتغير، ومن ثم إذا نزل إنسان إلى النهر مرتين، فإن المياه الموجودة فى المرة الثانية ليست هى بالطبع المياه التى نزل فيها أول مرة. وعن هذه الفكرة الإغريقية وتأثيرها فى الفكر الأوروبى راجع أحمد عتمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٢٦٣–٢٧١.

يلوح للإنسان بمعناه العميق من خلال الإشارة[٣]. اعتقد مارتن هيدجر Martin Heidegger أن "جوهر اللغة عند هيراكليتوس يومض فى ضوء الوجود... لكن البرق ينطفئ على نحو مفاجئ، فلا أحد يصمد أمام بريق الضوء ولا على مقربة مما أضاء"[٤]. ربما يذهب هذا الرأى إلى أبعد مما كان يعلمه هيراكليتوس.. لقد كان اهتمام هيراكليتوس الأساسى – منصبًا على اللوجوس بوصفه تفكيرًا إنسانيًا أكثر منه تعبيرًا لغويًا. فاللوجوس – بوصفه قوة إلهية – يصدر أوامره إلى الكون ويخلق التآلف أو التناسب بين الحار والبارد، والجاف والرطب، وغيرها من الأضداد. وهيراكليتوس – شأنه فى ذلك شأن بقية الشعراء الذين جاءوا قبل سقراط – كان عليه أن يبتكر المصطلحات الفنية التى يصف بها العالم الخارجى. وهكذا جاءت أعمالهم المتتابعة فى فن الجدل نقيضًا للغة العادية، كما جاءت أيضًا ضد الشعر التقليدى عند هوميروس وهيسيودوس[٥]. كان كسينوفانيس الكولوفونى (عاش فى النصف الثانى من القرن السادس ق.م) قد هاجم أسلوب خلع الصفات البشرية على الآلهة الهومرية والهيسيودية، كما هاجم فجور تلك الآلهة (fr. 10-18 Diels-Kranz). أما هيراكليتوس – فى الجيل الثانى – فقد وسع من دائرة هجومه على هوميروس وأرخيلوخوس: فالاثنان يستحقان الطرد من المسابقات الشعرية ويستحقان الضرب بالهراوة (شذرة ٤٢). أما هيسيودوس – وإن كان معلمًا – فإنه فى حقيقة الأمر جاهل تمامًا (شذرة ١٠٦)، "الرعاع يقنعهم الشعراء، أما الأخيار فهم قلة" (شذرة ١٠٤). إن اللوجوس يكمن فى جوهر المسألة.

وللوجوس معان عديدة مختلفة فى الإغريقية منها: "كلمة"، "حديث"، "قصة"، "حكاية"، "ذكر"، "شهرة"، "محاولة"، "سبب"، "جدل"، "حجة"، "قياس واف"، "نسبة"، "مبدأ"، "وظيفة العقل" و "تعريف"، وكلها معان شائعة فى اللغة الإغريقية الكلاسيكية[٦]. فسياق الكلام يحدد

---

(٣) J. Baille, "*Epistemologie présocratique et Linguistique*", *Ètudes philosophiques* (Paris, 1981), pp. 1-8.

(٤) *Early Greek Philosophy*, tr. D.F. Krell and F.A. Capuzzi (New York, 1975), p. 78.

(٥) E.A. Havelock, "*The linguistic task of the Presocratics*", in Robb (ed.), Language and Thought, pp. 15-20.

(٦) Guthrie, *Greek Philosophy*, I. pp. 419-24.

المعنى. فعلى سبيل المثال، كلمة "السم" قد تعنى "عقار" pharmakon و"الدواء" معًا. وكلمة لوجوس لها دلالتان متقابلتان، لكن أكثر استخدامات اللوجوس شيوعًا عندما يأتى نقيضًا "للعمل" ergon أو الحقيقة (بالقول لا بالفعل). وهكذا تتوافر فى الكلمات إمكانية جلاء الحقيقة أو إخفائها، بمعنى، إحتمالية أن تكون الكلمات انعكاسًا مباشرًا للطبيعة physis أو أن تكون الكلمات دلالات لأشياء متعارف عليها nomos. والمشكلة التى تواجه الفيلسوف – شأنه فى ذلك شأن الناقد الأدبى – هى إيجاد القياس؛ إذ لم تكن هناك للفلاسفة الأوائل نظرية للمعرفة، وكان اهتمامهم فى شرح طبيعة الوجود وقوامه قائمًا على أساس واسع من الحدس والمعادل المجازى؛ فالماء أساس كل شئ عند طاليس، أما عند أناكسيمينيس Anaximenes فهو الهواء مكثفًا أو مخلخلاً. أما هيراكليتوس فربما خرج عن سابقيه، وهذا ما نحكم عليه مما بقى من شذراته المحدودة جدًّا، فمن المحتمل أنه قد استند إلى مبادئ منطقية معينة ليؤيد فكره فى مواجهة أسلافه، وبوجه خاص أمام الشعراء والرأى الشعبى. ولقد ثار الجدل حول الخبرة عند هيراكليتوس، وفى أنها كانت تمثل أساسًا للتفسير. لكن التفسير يجب أن يعلل الخبرة كلها، وينبغى ألا يقدم ما وراء المحسوسات، وينبغى أن يكون شاملاً، وأن يكون من معطيات الخبرة وألا يكون مفروضًا عليها(٧). وهكذا، فقد سعى هيراكليتوس إلى إرساء المفاهيم حول المسائل الكلية والأفكار التجريدية التى اتضحت تفاصيلها فى الخبرة(٨). ومع ذلك، نجد هيراكليتوس متشائمًا بخصوص قدرة المستمع على الإمساك بالحقيقة من خلال الكلمات. فوراء اللوجوس (الكلمة) الإنسانى يقف اللوجوس (الكلمة) الإلهى. "وكما هو الحال دائمًا، فإن الناس يعجزون عن فهم هذا اللوجوس قبل أن يسمعوه، وبعد سماعهم له على حد سواء. ورغم أن كل الأحداث تنشأ وفقًا لهذا اللوجوس، فإنها كالبشر الذين لا خبرة لهم حين يختبرون مثل تلك الكلمات والأفعال"، كما أوضحها عندما أميز كل حدث وفقًا لطبيعته وكيفيته" (fr.1 Diels-Kranz).

---

(٧) Edward Hussey, "*Epistemology and meaning in Heraclitus*", in Schofield and Nossbaum (eds.), *Language and Logos*, pp. 35-6.

(٨) J.M. Moravscik, "*Heraclitus concepts and explanations*", in Robb (ed.), *Language and Thought*, esp. pp. 142-7.

وفى قوله "لا تنصتوا لى، بل للوجوس. فمن الحكمة أن نتفق على أن الكل واحد" (شذرة ٥٠)[٩]، إلا أن العلاقات بين الكلمات المنطوقة قد أظهرت لهيراكليتوس حقائق غالبًا ما يصعُب فهمها من خلال المعانى المتعارضة التى تعكس التضاد المميز للحياة كلها. على سبيل المثال (شذرة ٤٨): الاسم "قوس" biOS يعنى (فى الوقت نفسه) "الحياة" BIos، لكن وظيفته هى الموت". ربما كان هيراكليتوس أول من أدرك وجود أكثر من معنى صحيح للكلمة أو للنص، وأن للكلمات طبيعة تدل على بواعثها (يرجع قدر كبير من معرفتنا بهيراكليتوس إلى الكُتَّاب المسيحيين الأوائل، وبوجه خاص كليمنس السكندرى الذى يحظى بمكانة مهمة فى تاريخ التفسير. وهو ما ستتم مناقشته فى القسم الأول من الفصل الحادى عشر).

يمكننا القول إن هناك تراثًا مختلفًا إلى حد ما خلفه لنا بارمينيديس Parmenidês، المعاصر الأصغر لهيراكليتوس. فإن كان هيراكليتوس وأسلافه الأيونيون قد كتبوا نثرًا، فإن بارمينيديس فى جنوب إيطاليا وخليفته إمبيدوكليس Empedoclês قد استخدما الوزن السداسى. ورغم أن تأثير بارمينيديس أقل إلغازًا، فإنه يفضى إلى نتيجة مرهقة وأكثر غموضًا، إذ نجد فى أحد أناشيده ربة لا اسم لها وهى تعنف أولئك الذين يعتقدون فى إمكانية التفكير فى اللاوجود. فالناس صم عمى يعتقدون أن الوجود والعدم شىء واحد، وفى الوقت ذاته لا يعتبرونهما الشىء نفسه (fr. 6 Diels-Kranz). ويرجع السبب فى ذلك إلى العادة ethos التى تتولد من الخبرة polypeiron (شذرة ٧). يمكننا القول إن ما شاع من التفكير والكلام يتضمن تناقضًا وتعوزه الأصالة، وإن هناك علامات sêmata تشير إلى الحقيقة. لكن بارمينيديس – على النقيض من هيراكليتوس – لا يترك مجالاً على الإطلاق لأى اعتقاد فى العالم تكشفه لنا حواسنا[١٠]. فالناس هم الذين اخترعوا الأسماء، ثم عينوا إشارات sêmata زائفة لها (شذرة ٨). ولقد أيد زينون Zênôn الإيلى – فى أحد أعماله النثرية – وجهة نظر بارمينيديس الفلسفية، مستدلاً ببعض النتائج المتناقضة الموجودة فى المقدمات

(٩) أنظر: Hussey, "*Epistemology*", pp. 56-7.

(١٠) قارن الإسم الذى أعطاه بارمينيديس للوجود (الكينونة) Kirk, Raven, and Schofield, *Presocratics*, p. 256
Leonard Woodbury, "*Parmenides on names*", HSCP 63 (1958), pp. 146-60.

المنطقية التى كتبها معارضو أستاذه بارمينيديس. ويقال إن أرسطو (Diog. Laert. 9. 25) قد أطلق على بارمينيديس لقب "مبتكر الديالكتيك" (الجدل أو المناقشة بطريقة الحوار).

ولعل أشهر مناظرات زينون تلك التى عُرفت فيما بعد بمفارقة أخيليوس والسلحفاة(*): ليس فى مقدور أخيليوس أن يلحق بالسلحفاة فى سباق؛ لأنه فى أية لحظة فقط سيصل دائمًا إلى نقطة سبق للسلحفاة أن تركتها. كانت المقدرة على التلاعب باللغة عن طريق المفارقة الظاهرية ابتكارًا مسمومًا ساعد على تمهيد الطريق أمام السفسطة.

٢- السوفسطائية

كان سوفسطائيو القرن الخامس ق.م - بروتاجوراس وجورجياس وبروديكوس وآخرون - محاضرين متجولين استطاعوا أن يخلقوا مهنة مربحة من خلال التعليم، وبشكل رئيس من خلال استخدام المثال والتقليد وصيغ الكلام ذات الفائدة فى حياة المدينة أو فى النقاش الجدلى. نقرأ فى محاورة "بروتاجوراس" لأفلاطون (*Protagoras* 316c-19a) عن أفضل صورة موجزة لما كان يعلمه السوفسطائيون؛ إذ يلخص بروتاجوراس - أول سوفسطائى معترف به - الهدف من تعليمه، ألا وهو "التبصر" **euboulia** فى الأمور الخاصة وشئون المدينة، "يجب على الطالب أن يكون قادرًا على الفعل والقول" (319a 1-2). لقد أثار السوفسطائيون من خلال تعليمهم مسائل فى نظرية المعرفة، وكان موقفهم العقلانى - بوصفهم طائفة - يميل إلى النسبية ويتميز بنزعة شكية فى إمكانية المعرفة، كما يقوم على اقتناع باستغلال الرأى وتمجيد الفائدة العملية للكلام. وإذا كان بارمينيديس قد اعتقد أن الحقيقة لا يمكن أن تعرف من الكلمات، فإن بروتاجوراس يعتقد فى وجود حقيقة لكل مظهر على حدة (Plato, *Cratylus* 386a 1-4)، وأن اللوجوس هو الأداة التى نتحكم عن طريقها فى الحقيقة. تتلخص النسبية عند بروتاجوراس فى عبارته الشهيرة

(*) يقصد زينون من هذه المفارقة أن أخيليوس المشهور بسرعة العدو - أو كما يصفه هوميروس فى "الإلياذة" دائما سريع القدمين - حين استخف ببطء السلحفاة جعلها تبدأ السباق قبله بوقت طويل، وقبل أن تصل السلحفاة إلى نهاية السباق جرى وظن أنه فاز، ولكن فى الواقع - كما يرى زينون - أن السلحفاة قد سبقت أخيليوس زمنيًا؛ إذ قطعت شوطًا طويلاً قبل أن يبدأ هو.

"الإنسان مقياس كل شىء؛ مقياس الموجودات فى أنها موجودة، ومقياس غير الموجودات فى أنها غير موجودة" (fr.1 Diels-Kranz). تكمن النزعة الشكية لدى بروتاجوراس فى تأكيده أنه عاجز عن معرفة إذا ما كانت الآلهة موجودة أم لا. "هناك الكثير مما يعوق المعرفة: غموض الموضوع وقصر الحياة" (شذرة ٤). كما نادى بأن لكل قضية حجتين متعارضتين (شذرة ٦ أ).

وتحمل مناقشة جورجياس حول الطبيعة باختزال هذا المعنى إلى أبعد حد: لا وجود لشىء. وإن وجد فلا يمكن أن يفهمه البشر. وإن فهموه فلا يمكن شرحه أو التعبير عنه (fr.3 Diels-Kranz). إن للفرضية الديالكتيكية مغزىً فلسفيًا، لكنها فى المقام الأول – بالنسبة لجورجياس وتلاميذه – تتيح لنا الفرصة لممارسة المهارات اللفظية فى الجدل. لقد طور جورجياس أسلوبًا نثريًا لافتًا للنظر يستغل فيه بشكل كبير – كما سنرى – الصوت والإيقاع واللعب بالألفاظ، كما كان يهدف فى جزء كبير منه إلى التأثير الوجدانى على المستمع حين يدعى أن التشبيهات فى الكلمات والأصوات تكشف عن أعمق المعانى. يحاول أنتيفون فى مقال عن "الحقيقة" أن يبرهن على وجود حقيقة ثابتة وراء الكلمات، وأن نتائج الرؤية والمعرفة لا يمكن أن يضاهيها شىء(١١).

وهكذا فقد جعل السوفسطائيون – بوصفهم طائفة – للعرف أو القانون nomos امتيازًا على الطبيعة physis، وقد نجحوا فى ذلك بمهارة. إننا لا نلمح فى عملهم شيئًا من مرارة هيراكليتوس وبارمينيديس. إن المناظرة بين الطبيعة والتنشئة هى ملمح شاع فى الكتابات الإغريقية فى أواخر القرن الخامس(*) والقرن الرابع ق.م. ذلك لأن السوفسطائية قد طبقت على المناقشات السياسية والأخلاقية. منها، على سبيل المثال، الحوار الميلى(**) عند ثوكيديديس (٥، ٨٧–١١١). والنقاش فى محاورة "جورجياس" وفى الكتاب الأول من

(١١) Morrison, in Sprague (ed.), *Sophists*, p. 212.

(*) عن الصراع بين الـ nomos والـ physis فى مسرحية "أنتيجونى" لسوفوكليس وعلاقة ذلك بثوكيديديس راجع: Ahmed Etman, "*A light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning*", L'Antiquité Classique 70, (2001) pp. 147-153.

(**) نسبة إلى جزيرة ميلوس التى شنت عليها أثينا حربًا مدمرة.

"الجمهورية" لأفلاطون يكشف عن المفاهيم التى ارتبطت بموضوع العدالة فى المجتمع. كما أشار السوفسطائيون إلى أنثروبولوجيا التطور البشرى حين لمّحوا إلى أن الإشارات التقليدية الاعتباطية هى المصدر التاريخى للكلام، وهذا ما نراه عند أفلاطون فى محاورة "بروتاجوراس" (٣٢٢ أ).

لقد واصل الأبيقوريون والرواقيون التفكير فى موضوع أصل الكلام، رغم أن الرواقيين قد أرجعوا أصل الكلام إلى نظرية الإشارات الطبيعية. وسوف ترد – فيما بعد – مناقشات عن أصل الكلام فى بحث "عن الإبداع" (De Inventione) لشيشرون (١، ٣) و"فى طبيعة الأشياء" (De Rerum Natura) (الكتاب الخامس، ١٠٢٨–١٠٩٠) للوكريتيوس، وعند ديودوروس الصقلى (الكتاب الأول، ٨).

لقد استخدم السوفسطائيون الأسطورة أحيانًا شكلاً أو موضوعًا للكلام، إما بصياغة روايات جديدة مُعدة عن القصص التقليدية ليوضحوا بها آراءهم، مثلما يفعل بروتاجوراس فى محاورة أفلاطون المسماة باسمه (320c-322d)، وإما بأخذ موقف من الملحمة وسيلةً يوضحون بها تقنيتهم. ولعل أفضل الأمثلة وأشهرها على أخذ المواقف الملحمية يتمثل فى موقف "الثناء على هيلينى الطروادية"[١٢] لجورجياس. إنه لا يقدم فى هذا الموقف تفسيرًا للأسطورة، كما أنه لا يكشف عن نزعة شكية أصيلة[١٣]، بل نراه يتعامل مع هيلينى بوصفها شخصية تاريخية، ويسعى إلى التلويح بأنه لا تثريب عليها من الناحية الأخلاقية أيًا كان سبب رحيلها عن زوجها مينيلاوس. ولعل أكثر الفقرات تشويقًا تلك التى تأخذ بعين الاعتبار إمكانية إغواء باريس لها مستخدمًا الكلمات كى ترحل معه. والترجمة التالية تحاول أن تحافظ على الإحساس بالأسلوب الزائد فى التكلف، والذى اشتهر به جورجياس:

"إن كان كلام (باريس) قد أقنعها وأغواها على هذا النحو، فليس من العسير تفنيد ذلك وإبعاد اللوم (عن هيلينى). إن للكلمة – للوجوس –

---

(١٢) النص موجود عند: *Diels- Kranz, Vorsokratiker, B11, tr.by G.A. Kennedy in Sprague* (ed.), *Sophists*, pp. 50-5.

(١٣) John M. Robinson, "*On Gorgias*", in E.N. Lee (ed.), *Exegesis and Argument* (Assen, 1973), pp. 49-60.

سطوتها وسلطاتها، فهى – وإن كانت ضئيلة فى الجسد – تقوم بأعمال شبه إلهية. إن للكلمة قدرة على طرد الخوف والقضاء على الألم وبعث الحبور فى النفس وزيادة الشفقة قيمة وجمالاً. وسوف أوضح كيفية ذلك؛ إذ أنه من الضرورى أن يبدو (الكلام) كذلك (مقنعًا) لدى السامعين. إن الشعر كله – فى رأيى – يُسمى كلامًا موزونًا. إنه يصيب من يسمعه برجفة تنشأ عن الرهبة، وشفقة تدعو إلى البكاء، وتشوف يبعث على الألم. ذلك لأن النفس – عبر الكلمات – تجتر مما يصيب الآخرين من سعد ونحس بعضًا من تجاربها الذاتية. أنصت إلىّ؛ إذ إننى أنتقل من مناقشة إلى أخرى. إن العذوبة الإلهية التى تنساب عبر الكلمات إنما هى مغرية للذة، مخفضة للألم. إن سطوة التعويذة، حين تدخل إلى ما استقر فى النفس من اعتقاد، قد اعتادت على تضليل هذا الاعتقاد واستمالته كى تغيره بفعل السحر. والسحر والعرافة يعتمدان على حيلتين، هما أخطاء النفس، وخداع ما استقر بداخلها من اعتقاد. كم من خطباء يتحدثون فى موضوعات شتى يقنعون بها الآخرين، ثم يستمرون فى إقناعهم بكلام زائف عتيق. لو تذكر كل امرئ ماضى كل شىء وعرف عنه ما مضى وتنبأ له بالمستقبل، فإن الكلام سيفقد ما له من تأثير. ولكن كما هى الأشياء، فليس من اليسير أن نتذكر الماضى أو نتمعن فى الحاضر أو نتنبأ بالمستقبل؛ ذلك لأن أكثر الناس، فى معظم الموضوعات، ينظرون إلى الرأى على أنه ناصح للنفس. لكن الرأى، بسبب تذبذبه وعدم ثباته، يقذف بأولئك الذين يعتمدون عليه فى غياهب الحظ المتذبذب وغير المستقر. ما الذى يمنعنا من الاستنتاج أن هيلينى – فى شبابها – قد أخذت بسطوة الكلام وكأنها غلبت بسلطان القوة؟ لقد جرفت قوة الإقناع عقلها، وبعد أن أقنعتها الكلمات كبلتها كى تطيع ما قيل لها، فوافقت على ما حدث. يرتكب المغوى (باريس) خطأ، شأنه فى ذلك شأن الذى يستخدم العنف، أما الشخص الذى يتعرض للإغواء تحت تأثير الكلمات، فليس من العقل فى شىء أن يقع اللوم عليه.

ولكى يفهم المرء كيف ينزع الإقناع وما يصاحبه من كلام إلى طبع النفس بما يريد، فعليه أن يدرس – أولاً – كلمات الفلكيين الذين يجعلون الأمور المبهمة وغير القابلة للتصديق تبدو حقيقية فى نظر الإنسان وما يعتقده من رأى، وذلك بإحلال رأى مكان رأى آخر وإزالة رأى وغرس غيره. وعلى المرء – ثانيًا – أن يدرس الأحاديث المؤثرة التى تلقى فى إحدى المناظرات العامة حيث يرضى جانب من النقاش حشدًا كبيرًا من الناس ويقنعهم لكونه مكتوبًا بمهارة رغم خلوه من الصدق حين تنطق به الشفاة. وثالثًا، فى المشاحنات الكلامية التى يعرض فيها الفلاسفة فكرهم بسرعة فائقة نجد أن هذه السرعة تجعل الثقة فى رأى (المستمع) تتغير بسهولة. إن لقوة الكلمات تأثيرًا فى النفس كتأثير العقاقير فى الأبدان؛ فالعقاقير المختلفة تطرد السوائل المتنوعة من الجسم. وإن كان بعضها يقضى على العلة، فإن بعضها الآخر يقضى على الحياة. فكذلك الأمر بالنسبة لبعض الكلمات: بعضها يسبب الألم، والبعض يجلب السرور، والبعض يزرع الخوف، والبعض يغرس الشجاعة، والبعض يخدر النفس ويفتنها بنوع من الإغواء الأثيم"[١٤].

يرى جورجياس أن الكلام ليس إلا مادة ونوعًا من السحر[١٥] الذى يتعامل على مستوى الرأى لا على مستوى المعرفة، التى تطبق على العلم والحياة العامة والنقاش الفلسفى، ومن ثم فإن الكلام يؤثر فى المشاعر أكثر مما يؤثر فى العقل، وأسلوب جورجياس نفسه يوضح هذه العملية:

"إذن، الخطيب القادر على التشويه والواعى بمرونة الرأى الإنسانى doxa يسيطر على الفن technê الذى يمس الروح بشكل مباشر من خلال عملية إثارة جمالية ووجدانية، ومن ثم يوجه الشعور الإنسانى ويتحكم فيه. وهكذا يصير العقل سيد العاطفة، لكنه ليس

---

(١٤) تمت مراجعة الترجمة على أساس من طبعة فرانشيسكو دونادى Francesco Donadi (روما، ١٩٨٣)، ص ١٣-١٧.

(١٥) قامت دى روميى بدراسة تمهيدية للمعانى المتضمنة، انظر:

de Romilly, *Magic and Rhetoric*, pp. 3-22.

مهيمنا عليها تمامًا – كما علم سقراط – لأنه يوجه الطاقات العاطفية نحو غايات سبق تصورها مقدمًا. إنها الإمكانية العاطفية للوجوس – للكلمة – التى يتم استغلالها، وليست الإمكانية الذهنية، رغم أن سبل الاستغلال لا تزال تنبع من العقل"[١٦].

تمثل مناقشة جورجياس للوجوس – للكلمة –خلفية ذات قيمة عند أفلاطون فى نقده للخطابة والشعر، وربما سبقت هذه المناقشة نظرية أرسطو عن التطهير katharsis[١٧].

كان للسوفسطائيين كذلك السبق فى إرساء مفاهيم النحو؛ فقد قام بروتاجوراس بتعريف أربع صيغ من الجمل: التمنى والسؤال والتقرير والأمر (Diog. Laert. 9, 53-4)، كما قام بنقد افتتاحية "الإلياذة" التى جاءت فى صيغة الأمر، ويرى أنها كان يجب أن تأتى فى صيغة التمنى (Aristotle, *Po*. 15. 1454b 15). وهكذا فقد تعرف بروتاجوراس على الوجود فى اللغة الإغريقية من الصيغ النحوية، وهو أيضًا أول من عين النوع gender فى النحو (Aristotle, *Rh*. 3. 1407bc).

أما بروديكوس Prodicos فقد ميز بين الأحداث التى تحدد هويتها المصطلحات ذات الأصل الواحد مثل "أتمنى" و "أرغب" و "أصبح" و "أكون" (Plato, *Protagoras*. 340a).

لقد أسهمت هذه الملاحظات فى فهم الإلقاء فى الخطابة، وبذلك أمدتنا مبكرًا بأساس لنظرية الأسلوب النثرى عند الخطباء قبل أن يميز الإغريق بوضوح بين كل أجزاء الكلام. فعند أفلاطون (على سبيل المثال، *Cratylus* 431b) يوجد تمييز بين الأسماء والأفعال فقط، ثم أضاف أرسطو أداة الربط sundesmos (حرف الجر، حرف العطف، أو الأداة *Rh*. 3. 1407b 12) وأداة التعريف arthron (*Po*. 20. 1457a 6).

وفى نهاية القرن الخامس ق.م. حدثت أزمة بين الفلسفة والحياة العامة؛ إذ لم يعد فى الإمكان دحض العبارات المبهمة والشعرية المشتقة من الحدس أو إقامة الدليل عليها.

---

(١٦) وعن المزيد حول تعاليم جورجياس فى اللوجوس أنظر:
Segal, "*Gorgias*", p. 133; Kerford, *Sophistic Movement*, pp. 78-82.

(١٧) W. Süss, *Ethos* (Leipzig), 1910, pp. 85 ff., and Segal, "*Gorgias*", pp. 130-2.

وبالمثل، فإن المناظرات التى كانت تهدف إلى الإقناع لم تستطع أن تؤيد أية فرضية أو تنقضها. فالقضية "الأسوأ" صورت كى تبدو القضية "الأفضل". وكما نشاهد فى مسرحيات أريستوفانيس، خاصة فى مسرحية "السحب"، فقد انحدرت الفلسفة إلى درك المراوغة التافهة. والحض على العمل اللاأخلاقى، وبدت وكأنها تقوض أركان القيم التقليدية التى كانت تقوم عليها الثقافة الإغريقية. كذلك كان الموقف ينذر بالسوء بالنسبة للنقد الأدبى، ذلك لأن معانى المصطلحات المتفق عليها تقليديًا – خاصة المصطلحات الأخلاقية أو المصطلحات التى تُقَيِّم التقديرات الشخصية – كان من الممكن أن تمتد لتغطى تقريبًا كل أنواع السلوك الذى يحمل طابع المصلحة الشخصية، وهذا ما لاحظه ثوكيديديس (الكتاب الثالث، ٨٢) فى عصره فى يأس صريح، إلا أنه يشير من طرف خفى إلى الأمل: "إن الأمور قد تختلف فى مكان ما، يومًا ما"[١٨]. أما البداية الجديدة فترجع إلى جهود سقراط – كما قدمه أفلاطون – حين ألح على ضرورة "التعريف"، كما ترجع تلك البداية إلى نظرية ديموكريتوس فى الذرة؛ فإذا كان الديالكتيك السقراطى قد أدى إلى المنطق الأرسطى والرواقى، فإن علمية ديموكريتوس قد أدت بدورها إلى علم الطبيعة (الفيزياء) الأبيقورية التى تحتوى على رؤية ذرية فى اللغة، وهو ما ستتم مناقشته فى القسم السابع من الفصل السادس أدناه.

٣- التفسير الاستعارى (Allegorical)

نجد بعضًا من الاستعارة موجودًا فى الملحمة المبكرة (مثال، "الإلياذة"، الكتاب التاسع، أبيات ٥٠٢-٥١٢) والشعر الغنائى (مثال، ألكايوس، شذرة ١) والكتابة الفلسفية (مثال: افتتاحية القصيدة الفلسفية لبارمينيديس). وربما ترجع بداية التفسير الاستعارى إلى ثياجينيس Theagenês من رجيوم فى القرن السادس ق.م. استجابة للنقد الموجه من كسينوفانيس وآخرين للصورة التى ظهرت عليها الآلهة فى القصائد الهومرية، ثم استمر ذلك النقد عند فيريكيديس Pherekydês من سيروس Syros حين اعتقد أن الآلهة

(١٨) White, *When words lose their Meaning*, p. 90.

الهومرية ما هى إلا تمثيل للقوى الكونية[١٩]، ثم تطور التفسير الاستعارى عند مترودوروس Metrodôros من لامبساكوس Lampsacos إلى أبعد مدى حين وسع من نطاق التفسير الاستعارى ليشمل الأبطال: فأجاممنون يمثل الهواء وأخيليوس الشمس وهيكتور القمر (fr. 61a. 4 Diels-Kranz). ويبدو أن ميترودوروس، وهو أحد تلاميذ أناكساجوراس، كان يسعى لشرح نظامه الفلسفى من خلال النصوص الملحمية. لقد ظل التفسير المجازى عبر العصور القديمة أداة لفن الخطابة الفلسفية والدينية على أوسع نطاق، كما صار تقنية (أسلوبًا فنيًا) لإنقاذ القصائد الهومرية من النقد اللاذع الذى كان يوجهه إليها النقاد وعلى رأسهم أفلاطون الذى كان أشدهم قوة. يقول كسينوفون Xenophon (Memorabilia 2, 1.21-3) إن بروديكوس فى مؤلفه الذى يحمل عنوان "اختيار هرقل" يعد من أكثر الأعمال شهرة فى التفسير الاستعارى السوفسطائى[*]، وإن كان السوفسطائيون لم يولوا اهتمامًا بهذا التفسير. ولكن أقرب السوفسطائيين إلى التفسير الاستعارى ربما كان أنتيسثينيس Antisthenês الذى جاء بعد جورجياس؛ فهو الذى استنبط بعض المبادئ الأخلاقية من الأشعار الهومرية دون أن يضع فى اعتباره الحس الحرفى، كما كان أول من لاحظ المقابلة بين "الحقيقة" وبين "مايبدو ظاهريًا" فى الأشعار الهومرية (Dio Chrysostom. 53, 5).

أما الأساطير عند أفلاطون فهى فى الغالب قصص رمزية، ولكنه كان يقاوم التفسير الاستعارى للأساطير التقليدية حين يشكل جزءًا من التعليم؛ لأن الشباب لا يستطيع أن يدرك ما هو استعارى وما هو حرفى (*Rep.* 2 378d). أما فى محاورة "فايدروس" (229d-e)

---

(١٩) Pfeiffer, *Classical Scholarship*, pp. 9-10;

عن دوافع التفسير الاستعارى أنظر:

J. Tate, "*On the history of allegorism*", CQ 28 (1934), 105-14.

(*) سبق أن تناولنا التفسير الاستعارى لأسطورة هرقل ولاسيما أسطورة "إختيار هرقل" المنسوبة إلى بروديكوس:

Ahmed Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis in the "*Trachiniae*" of Sophocles and "Hercules Oeteaus" of Seneca. A Comparative study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth, Athens 1974, p. 215-236.

- وأنظر أعلاه ص ٧٤ الحاشية.

لأفلاطون، فإننا نجد سقراط ينتقد الاستعارة على أنها لعبة الحاذقين؛ إذ إنها تفتح مسارب الطوفان على مصراعيها أمام الخيال، ويضيع وقتًا من الأولى أن يُكرس لأمور أكثر جدية. أما أرسطو، كذلك، فهو لا يولى اهتمامًا للاستعارة.

لم تكن الاستعارة أداة عند علماء الإسكندرية المتأدبين، لكن الرواقيين بعثوا الحياة فى الاستعارة على نطاق واسع واتخذوا منها طريقًا يعلمون به آراءهم الفلسفية، كما صار للاستعارة مستقبل مهم فى تفسيرات فلاسفة الأفلاطونية الجديدة والفلاسفة المسيحيين. لم يستخدم اصطلاح الاستعارة فى اللغة الإغريقية فى فترتها الكلاسيكية. يتحدث أفلاطون فى الفقرة السالفة الذكر من "الجمهورية" فقط عن "التورية" **hyponoia**. فالاستعارة بوصفها مصطلحًا تقنيًا لا يمكن الاستدلال عليه قبل القرن الأول ق.م، رغم أنه ورد قبل ذلك فى مقالة ديميتريوس **Dêmêtrios** التى تحمل عنوان "عن الأسلوب". والاستعارة – كما استخدمها علماء البيان – هى صورة بلاغية فى سياق محدد، تقول فيه الكلمات شيئًا، وتعنى فى الوقت نفسه شيئًا آخر (**e.g. Demetrius 99**).

٤- الإتيمولوجيا "علم أصول الكلمات": محاورة "كراتيلوس" لأفلاطون

لقد وُجد الإهتمام بدراسة أصل الكلمات – خاصة أصل أسماء الأعلام – فى كل عصور الأدب الإغريقى، وهو اهتمام يعكس الافتراض الشائع أن الأسماء لها – أو ينبغى أن يكون لها – دلالة بطريقة أو بأخرى. "فالأوديسية" تستخدم الإسم أوديسيوس على أنه يعنى "رجل الغضب" (الكتاب الأول، ٥٥)، أو "رجل الأحزان" الكتاب الأول، ٦٢) والأسماء المركبة مثل أستياناكس **Astyanax** وتيليماخوس **Têlemachos** وميجابنثيس **Megapenthês** غالبًا ما أعطيت مغزًا متوائما مع سياق الكلام. وواصل الشعراء الإغريق استخدامهم للأسماء، منها على سبيل المثال، حينما يشتق أيسخولوس مركبات كئيبة من الاسم هيلينى بطلة طروادة (مسرحية "أجاممنون"، أبيات ٦٨١-٦٩٠). وفى أواخر القرن الخامس ق.م. تولد الاهتمام النظرى بأصل الكلمات فى المدارس الفلسفية والسوفسطائية التى سبق أن

تحدثنا عنها. أما بالنسبة لنا – الآن – فعرضنا الرئيس منصب على محاورة "كراتيلوس" لأفلاطون.

تظهر ثلاثة مواقف أساسية فى هذه المحاورة التى ثار جدل كبير حول تاريخها. الموقف الأول يتعلق بكراتيلوس أحد أتباع هيراكليتوس الذى يرى أن الأسماء (وكل الكلمات) لها أصل يرجع إلى واهب الكلمة الإلهية، وأنها موجودة بفعل الطبيعة physis، كما يكشف عن العلاقة الضرورية بين الإشارة وما يدل عليها؛ فالاسم الذى يفتقد مثل تلك العلاقة لا يصح أن يكون إسمًا على الإطلاق: فلأن الإسم هيرموجينيس Hermogenês لا يعنى أنه "ينحدر من نسل هرميس" فهو (أى هيرموجينيس) لا يستحق هذا الاسم (383b). أما الموقف الثانى فيتمثل فى رأى هيرموجينيس نفسه، الذى ربما كان من أتباع بارمينيديس (Diog. Laert. 3, 6)، حين يرى أن الأسماء تتولد من العادة والعرف nomos، وأن علاقتها بالواقع إنما هى علاقة عشوائية (384d). الموقف الثالث يتمثل فى اقتراح سقراط الذى جاء على نحو تهكمى ساخر (414d. 425d-426b) حين يرى أن بعض الأسماء الأساسية والأصلية إنما هى أسماء ذات مغزى وأصل إلهيين، لكنها حُرفت وغُيرت واتسعت فى معانيها عبر الزمن لكى تصبح رخيصة وتنتج لغة تقليدية غالبًا ما تحمل فيها الدلالة علاقة غائمة بما تدل عليه (435c). تميل محاورة "كراتيلوس" إلى الشك؛ لأننا لا نصل إلى نتيجة نهائية، وهى مثال جيد للديالكتيك على النحو الذى تمت ممارسته فى المدارس السقراطية: يظهر سقراط أول الأمر وهو يجادل هيرموجينيس ثم من بعده كراتيلوس. ربما قدم سقراط فى صورة من ينظر إلى التفسير الإتيمولوجى بالنزعة الشكية نفسها التى يعبر بها عن التفسير الاستعارى. ومع ذلك فإن أفلاطون يستخدم بوضوح دراسة أصل الكلمات ليقدم من خلالها بعض أفكاره الرئيسة المتعلقة بالحقيقة والألوهية والمحاكاة. وحين تقترب المناقشة من نهايتها (٤٣٨ هـ وما بعدها). نرى سقراط وقد قُدم ليكشف عن ارتياب عميق فى المحاكاة حين يؤكد أن الحقيقة قد تُعلم بلا أسماء. "لا يوجد إنسان له إحساس يضع نفسه وروحه تحت سيطرة أسماء يثق بها وبصانعيها إلى حد التأكيد على أنه يعرف أى شىء" (440c).

يقترح سقراط الذى كان يتسم مزاجه بالمزاح أثناء المناقشة مع هيرموجينيس (قارن على سبيل المثال 421d) عدة اشتقاقات وهمية للكلمات، وفى هذا الصدد فإن هناك نموذجًا يمكن تمييزه؛ إذ يرجع سقراط إلى مصطلحات أساسية قليلة تعكس فى الغالب مبدأ هيراكليتوس عن التدفق والفيضان (424a-b)، كما يحتوى هذا النموذج على أفكار معينة ترتبط بحروف وأصوات معينة. فالإسم "محاكاة بالصوت للشيء المحاكى" (423b). فحرف الراء rho يحاكى الحركة، وحرف iota يدل على كل شيء رقيق، وحرف الدال delta وحرف التاء tau يمثلان القيد والبقاء، وحرف الجيم gamma يمثل الانزلاق فى الحركة، وهكذا (426c-427d). إن التوافق بين الصوت والحس أمر غير مذكور فى الشعر الإغريقى، لكن الفقرة السابقة إنما هى دليل على وجود الوعى بهذا التوافق فى الفترة الكلاسيكية.

٥- الكلمة الشفاهية والمكتوبة

تعد الفترة من منتصف القرن الخامس إلى منتصف القرن الرابع ق.م بمثابة نقطة تحول فى بلاد الإغريق من سيطرة الأساس الشفهى إلى سيطرة الأساس المدون المكتوب على الحياة الفكرية. ورغم استقدام الأبجدية الفينيقية التى أدخلت عليها تحسينات بابتكار علامة للحروف المتحركة ودخولها إلى بلاد الإغريق فى القرن الثامن ق.م(*)، ورغم أن النصوص الشعرية المدونة قد وُجدت بالفعل فى القرن السابع ق.م، وكذلك النصوص المكتوبة للأعمال الفلسفية قد توافرت فى القرن السادس ق.م ، فإنه لا يحق لنا – كما يبدو– أن نتكلم عن "قراءة" عامة قبل أواخر القرن الخامس ق.م. فحتى ذلك الوقت كان الأدب معروفًا بشكل رئيس من خلال الأداء؛ كان الشعر الملحمى يؤدى بالكلام الزاخر بالانفعال العاطفى، وكان الشعر الغنائى يعتمد على الأداء الكورالى الذى كان يتدرب عليه الشباب على أيدى معلمين، أما التراجيديا والكوميديا فقد عرفنا فى المقام الأول من خلال المهرجانات الدرامية، حتى النثر المبكر فقد كان يتم من خلال الأداء، فقد قيل إن هيرودوتوس (Eusebius, Chronicles, 445/4BC) كان يتلو أجزاءً من مؤلفه "التاريخ"

(*) حول هذه النقطة بالتفصيل راجع: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٤١-١٠٢، ٥٢٥-٥٤١.
– المؤلف نفسه، مقدمة "الإلياذة"، المشروع القومى للترجمة ٧٥٠ (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤)، ص ٩-٢٣.

(على الناس)، كما أن شهرة السوفسطائيين قد جاءت من خلال خطبهم. ولكن فى محاورة "الدفاع" (26d-e) لأفلاطون يذكر سقراط أن أعمال الفيلسوف أناكساجوراس Anaxagoras كانت تُباع بزمن زهيد لمن يريد شراءها، ويتضح كذلك من افتتاحية محاورة "فايدروس" لأفلاطون أن نسخًا مدونة من خطب استعراضية لبعض السوفسطائيين كانت متداولة بين الأيادى بغرض الدراسة. أما يوريبيديس فقد قيل (Athenaeus. 1. 3a) إنه كان رجلاً مولعًا باقتناء الكتب فقد جمع مكتبة واستخدمها. أما أريستوفانيس فمحاكاته التهكمية للتراجيديا تنم عن معرفة بالمسرحيات التراجيدية من قراءة نصوصها، وليس فقط من خلال مشاهدة العروض المسرحية. لقد وُجدت معارضة لهذا التطور الجديد، وهذا ما يبدو من مؤلف ألكيداماس Alcidamas "ضد من يكتبون أحاديث مدونة" (Radermacher, pp. 135-141)، كما تبدو هذه المعارضة فى ملاحظات سقراط قبيل نهاية محاورة "فايدروس"؛ حيث تصور الكتابة على أنها تدمير للذاكرة ونقيض لديالكتيك خصب فى نص لا يملك الإجابة. وسوف تناقش هذه الفقرة فى القسم السادس من الفصل التاسع أدناه.

وقورن التحول من النشر الشفهى إلى النشر المدون فى الأدب بالثورة التى نتجت عن إدخال الطباعة للمرة الأولى فى القرن التاسع عشر وباستخدام الكومبيوتر فى القرن العشرين(٢٠). ولعل مقارنة الكتابة فى بلاد الإغريق بالطباعة فى العصر الحديث هو أمر لافت للنظر بشدة، إذ أن الإختراعين قد زادا بدرجة كبيرة من نشر النصوص، كما يسرت الكتابة نشر التعليم الرسمى فى كل أنحاء العالم الناطق بالإغريقية، كما أدت إلى التقليل من أهمية أثينا بوصفها المركز القيادى للنشاط الأدبى، وجعلت التأسيس النهائى لمكتبات البحث أمرًا ممكنًا، مثل مكتبة الإسكندرية. يضاف إلى ذلك أن وجود النص المدون منطلقًا للنقد الأدبى قد غير – بدرجة لا تحتمل الشك – طبيعة العمل النقدى. لقد سهل النص المدون مقارنة سياق الكلام فى عملين أدبيين أو أكثر أو حتى داخل العمل الواحد. ذلك أن إعادة قراءة النص قد ساعدت على المعرفة التامة به وسمحت بدقة كبيرة فى الاستشهاد به، كما ساعدت على توفير ضمان السلامة على نحو أفضل عند حفظ النسخة الأصلية.

---

(٢٠) Ong, Orality and Literacy, pp. 78-116.

لقد صارت "الكلمة" وجودًا، وصارت تُميز بوضوح بعد أن أصبحت وسيطًا بين نطق المؤلف واستقبال القارئ لها. ولربما أعطى النص المدون إمتيازًا تدريجيًا للرؤية على حساب السمع، وهذا ما نراه على سبيل المثال فى نظرية "الأماكن" أو "المواضع" loci، وفى الخطابة وفى تطور الأنظمة المساعدة للذاكرة والقائمة على أساس الصور والخلفيات، وفى ترتيب الأسماء وفقًا للأبجدية فى مؤلفات العلماء، وفى كتابة القصائد فى أشكال مرئية على الصفحة (technopaigna)، وفى الأهمية المطردة للرسالة، وفى تطور البيروقراطية الحقيقية القائمة على استخدام المستندات والمحفوظات. وإذا كان من السهل أن نبالغ فى هذه الإمكانيات، ولكن عبر العصور القديمة ظلت النصوص المدونة تقرأ بصوت عال، ولا تقرأ فى صمت. لقد بقى الصوت جزءًا متممًا للتجربة الأدبية، كما صار الهدف الرئيس من التعليم الرسمى هو المقدرة على الكلام. كانت النصوص المدونة على لفائف البردى – وهى الشكل العادى للكتاب حتى عصر الإمبراطورية الرومانية – تسبب الإرهاق لمن يطلع عليها ويقارن بينها ويقابل بعضها ببعض؛ فتلك النصوص – مثل الحديث الشفهى – كانت تشدد على الجودة الخطية للعمل.

كان أغلب النقد الأدبى عبر العصور القديمة إما يهتم بالخواص البلاغية (الريطوريقية) لفقرات معينة، أو يأخذ شكل التعليق المتواصل. ورغم أن الوحدة (الأدبية) كانت تمثل بالنسبة لأرسطو وتلاميذه إحدى الخصائص الأدبية المهمة، فإن الناقد العادى والقارئ العادى لم يوليا فى الغالب اهتمامًا يذكر لهذا الأمر. فالسطور والفقرات القصيرة كان يتم الاستمتاع بها فى حد ذاتها، وكانت فى أحيان كثيرة تُقتبس من سياق الكلام أو من الذاكرة. ومع ذلك، فقد أنتج الالتجاء الشائع إلى الكلمة المكتوبة مستوًى جديدًا من التقليد ووظيفة جديدة للإشارات فى اللغة. لقد ساد الاعتقاد أن الكلمة المكتوبة ما هى إلا علامة لكلمة شفهية، كانت هى بدورها علامة – تقليدية كانت أم طبيعية – ذات مغزى أبعد. وإلى هذا المستوى الآخر تمت إضافة ما يلى: استخدام أرسطو للحروف الأبجدية مفضلاً إياها على الكلمات بوصفها رموزًا منطقية يعبر بها عن الطبيعة الشاملة للقياس المنطقى: إن كانت كل "أ" A هى "ب" B وحيث أن "ب" B = "ج" C، فإن كل "أ" A يصبح أيضًا "ج" C.

٦- أرسطو: "فى التفسير" و "الموضوعات"

قد تأخذنا المناقشة للمنطق الأرسطى بعيدًا عن النقد الأدبى الخالص، أما مؤلفا أرسطو "فن الشعر" و "فن الخطابة" فستتم مناقشتهما فى فصول لاحقة. إننا سنذكر هنا باختصار عملين لأرسطو يحتويان على بعض المعانى النقدية الضمنية. العمل الأول وعنوانه "فى التفسير" (hermeneia) وهو مقال قصير أولى يلى "المقولات" ويسبق "التحليلات" فى المجموعة الكاملة للمنطق الأرسطى التى يطلق عليها اسم الأورجانون Organon "وسيلة" أو "أداة". ومن المرجح أن هذا المقال يُعد من الأعمال الأصيلة التى كتبها أرسطو ويشكل بلا شك جزءًا من التعليم التقليدى فى مدرسته. لا يقدم أرسطو فى هذا المقال شرحًا للمصطلح hermêneia، رغم أن أفلاطون قد استعمله على سبيل المثال (*Rep*. 524 b1) ليعنى "شرح" فى معنى غير فنى. أما المقال الأخير المنسوب إلى ديميتريوس Demetrios وعنوانه "فى التفسير أو الأسلوب" فقد استخدم المصطلح hermêneuô ليعنى أسلوبًا أو تعبيرًا. إن ذلك المصطلح على صلة بالفعل الذى يعنى "أترجم" عن لسان أجنبى. أو يعنى ببساطة "أصوغ داخل كلمات" (قارن. Thucydides 2. 60 5). أما المقال الأرسطى "فى التفسير" فينصب اهتمامه على التعبير عن الفكر فى الكلمات والجمل والمسائل المنطقية.

يبدأ أرسطو بتعريف الكلمات على أنها رموز صوتية symbola للانفعالات pathêmata داخل النفس، ثم يُعرف الكلمات المكتوبة على أنها رموز للكلمات المنطوقة، ثم يضيف أن الكلمات المكتوبة والكلمات المنطوقة ليست سواء بالنسبة لكل البشر، ولكنها أشياء ملموسة pragmata. وأن الكلمات "فى المقام الأول" (prôtôs) هى علامات أو إشارات sêmeia، أما الانفعالات التى تدل عليها هذه العلامات هى فى حد ذاتها صور مماثلة homoiômata للأشياء. وليس كل معنى noêma فى عقولنا ولا كل تعبير فى الصوت حقيقيين أو زائفين. "فالاسم" onoma هو صوت تقليدى له دلالة لفظية دون إشارة للزمن. فلا صوت هو بالطبيعة إسم، ولكنه يصير إسمًا عندما يرمز إلى شىء. وكذلك الفعل يكون صوتًا ينقل معنى بقيمة الزمن، ولكن لا يوجد جزء من الفعل له معنى فى حد ذاته. فالفعل

دائمًا هو علامة على شيء ما قيل عن شيء ما آخر. والأفعال فى حد ذاتها أسماء تعنى شيئًا ما، فعند النطق بفعل، فإن المتكلم يوقف تفكيره وكذلك يفعل المستمع. إنه رأى غريب على الناقد الحديث الذى غالبًا ما يرى الحدث فى نص ملازم للأفعال، على حين أن الأفعال بالنسبة لأرسطو هى خبر للأسماء. واللوجوس (هنا = "جملة") هو معنى ذو مغزى وأجزاؤه المنفصلة هى وحدات ذات مغزى، وهو (أى اللوجوس) أيضًا جملة تقليدية. والجملة ليست "أداة" organon للطبيعة، وليست كل الجمل خبرية أو تقريرية apophantikos؛ فالصلاة (أو التضرع) – على سبيل المثال – ليست خبرًا. يضيف أرسطو (17a 7) أن دراسة الجمل غير الخبرية أو غير التقريرية إنما تنتمى للخطابة والشعر. أما الجمل الخبرية فمجالها المنطق. بعد ذلك يهتم باقى المقال بدراسة الجمل الخبرية.

تعتبر بعض الملاحظات القليلة: الكلمات نوعًا – ونوعًا واحدًا فقط – من الرمز، أما الانفعالات، أو حالات الفعل، فهى صور، ومن ثم، فهى فى علم المصطلحات الفنية الحديث علامات لها بواعثها، أما الأصوات والكلمات فهى تقليدية، ومن ثم ليست لها بواعث[٢١]. أما أن تقتصر الجمل غير الخبرية على الخطابة وضروب الشعر فهو إنكار لقيمة الحقيقة فى مثل هذه الجمل، وليس إنكارًا لإمكانية الحقيقة فى العمل الخطابى أو الشعرى. الخطابة هى الشيء المتمم للديالكتيك إلى حد بعيد؛ فالجملة الأولى من "فن الخطابة" تدعى أن العمل الخطابى قد يحتوى على افتراضات، وأن موضوعه قد يكون ممكنًا. أما الأحاديث فى شعر المحاكاة فقد تأخذ شكلاً غير إخبارى، وحتى رغم أن الإطار الخيالى فيها يفتقد إلى قيمة الحقيقة ذاتها، فإن للملحمة والتراجيديا معنى عند عرضهما للسبب والنتيجة، وهو أمر تمت مناقشته فى "فن الشعر".

ويلى مقال "فى التفسير" فى المجموعة الكاملة المعروفة باسم "الأداة" أو الأورجانون Organon مؤلفا "التحليلات الأولى" و "التحليلات الثانية" وفيهما يتناول أرسطو المنطق القياسى، ثم تأتى بعد ذلك ثمانية كتب بعنوان "الموضوعات" Topica. يناقش فيها أرسطو بشكل رئيس موضوع الديالكتيك.

---

(٢١) Todorov, *Theories of the Symbol*, pp. 16-18.

يقول أرسطو (*Topica* 101a 25 ff.) إن الديالكتيك هو فن الاستنتاج الممكن من الآراء التى يُسلم بها بوجه عام، وإنه مفيد – للتدريب (كان الديالكتيك يمارس للتدريب فى مدرسة سقراط والمدارس اللاحقة عليها حتى العصور الحديثة المبكرة) فى المحادثة والعلوم الفلسفية، والديالكتيك شأنه فى ذلك شأن المبادئ الأولية لعلم ما (كالهندسة مثلاً)، فلا تستطيع هذه المبادئ أن تقوم على ذلك العلم وحده، بل يجب أن تقوم أساسًا على فرضيات مقبولة بشكل عام.

يكمن مغزى مقال "الموضوعات" فى النقد الأدبى فى إمدادنا بنظام مرتب للتحليلات. إن تحديده لكلمة topoi – وتعنى حرفيًا "المواضع" أو "الأماكن"، وتعنى هنا استراتيجية المناقشة – يزودنا بقاعدة منطقية للبرهان الخطابى نظريًّا وعمليًا، كما تمت صياغة بعض مقولات أرسطو لتلائم الخطابة (مثل التعريف والخاصية والنوع والصفة العارضة "أو العرضية" والوجود والكم والكيف والصلة والمكان والزمان والموقف والحالة والإيجابية والسلبية) (*Topica* 103b 22-24). يمكننا القول إن الخطبة القضائية تهتم بالإشارة إلى من فعل وماهية الفعل ونوعيته ومكانه وزمانه وملابساته ودرجة مسئوليته. ونتوقع من الشخص الذى يتدرب على رؤية هذه المقولات أن يطبقها ليس على الخطاب الجدلى فقط بل أيضًا على الخطاب الروائى أو فى نقد مثل تلك الفقرات. إن الديالكتيك الأرسطى والرواقى من بعده يتواريان خلف النقد الهيللينستى حيث يظهران بين الحين والآخر.

وسوف نعود إلى بعض التطورات التالية التى كانت على علاقة بنظرية اللغة فى مناقشاتنا للثقافة الهيللينستية الأدبية. ومؤلف ڤارو Varro "فى اللغة اللاتينية" وفى التفسير بالطريقة التى تمت بها ممارسته فى أواخر العصور القديمة. والآن قد حان وقت العمل بهمة فى أكثر ضروب النقد الكلاسيكى الأدبى لفتًا للنظر وإثارة للجدل والخلاف. إنها محاورات أفلاطون ومقال "فن الشعر" لأرسطو.

الفصل الثالث

أفلاطـــــون والشعـــر

تأليف: ج.ر.ف. فيرارى (جامعة كاليفورنيا)

ترجمة: السيد عبد السلام البراوى

لعل التحدى الأعظم الذى يواجه أى شارح لنظرية أفلاطون فى الشعر هو أن يتفهم سبب عدائه المتصلب له[1]. على اعتبار أن الشارح عليه أن ينشد إخضاع المعايير الشعرية لمعايير فلسفية على مستوى التعبير والفهم، وذلك فى حد ذاته ليس بالأمر الغريب؛ حيث إن الفلسفة طالما كانت تتدخل فى تحديد مكانة الشعر. وكان أفلاطون من الآوائل الذين أخبرونا بذلك عندما ألمح فى جمهوريته إلى الصراع القديم بين كل منهما (الفلسفة والشعر) (*Rep.* 10.607b). ولكن الغريب فى ميول أفلاطون هو أنه عندما يتعرض لما فى الشعر من فائدة – فى تعليم الشباب مثلاً. أو فى الاحتفالات المدنية أو الإقناع بشتى أنواعه – فإنه لا يطمئن (كما قال أرسطو) إلى التسليم بفضائله على الإطلاق. ومع ذلك فعند تعرضه للهدف من مجال الشعر، فعلى النقيض من ذلك، يعتبره دومًا وفى كل استخداماته. وبشىء من الريبة، وكأنه مادة زائلة طبيعيًا؛ فهو يعرف أن المجتمع البشرى لم يكن ممكنًا بدون نوع ما من الشعر. ولكن فى هذه الحقيقة تبرز نقطة نجرؤ على قولها فى صياغتنا هذه، فالكثير من الفلاسفة قد قاسوا المسافة بينهم وبين الشعراء، إلا أن أفلاطون سوف يضعهم جميعًا فيما وراء هذا التسلسل الهرمى التراتبى، فقد يطردهم – وعلى الأقل قد يطرد هؤلاء، الذين يعترف هو نفسه بأنهم يمثلون أسمى درجات الشعر – يطردهم من مجتمعه المثالى.

١- الشعر أداءً، "إيون" نموذجًا

لن ندرك عدائية أفلاطون تجاه الشعر إلا إذا وضعنا فى الاعتبار كيف وصل الشعر بالضبط إلى العامة أيام أفلاطون[2]. يعتبر اتصالنا المباشر فى ثقافة مباشرة بالأدب مهمًا فى مجتمعنا (وفى الغرب ذلك بالطبع يتضمن الشعراء أنفسهم الذين شن أفلاطون عليهم هجومه) ويأتى أكثر هذا الاتصال إما عبر قراءة خاصة وتأملية (أوعلى الأقل من المحتمل كذلك) أو فى سياق دائرة الدراسة، ويتم اكتمال الاتصال فى حالة الدراما بالقيام بزيارات إلى المسرح لرؤية الأداء التمثيلى الفعلى، ففى ثقافة أفلاطون كان الأداء الحى هو المعيار.

(١) فى هذا الفصل سيكون "الشعر" ترجمة لكلمة Mousike (موسيقى)، وذلك يشتمل على الموسيقى والرقص بالإضافة إلى لغة العروض (اللغة المنظومة).

(٢) Havelock, *Preface*. Chs. 2, 3.

ويبدو أن القراءة الخاصة ودراسة النصوص الأدبية كانت مقتصرة على أقلية ضئيلة من المتحمسين والمفكرين. هذا إذا كانت قد مورست أصلاً. مارس معظم المواطنين الشعر - وليس مجرد الدراما، وكذلك أيضا الملاحم الهومرية والشعر الغنائى - بوصفهم أعضاء فى مجالس الاستماع (أو بالطبع بوصفهم مؤدين هم أنفسهم) فى المجالس الاجتماعية المتخصصة، وذلك بمشاهدة التراجيديا والكوميديا فى المهرجانات الدرامية السنوية، واستمعوا إلى أشعار هوميروس عندما يقوم منشدون محترفون بأداء أعماله كل يأخذ دوره بأغنية أو اثنتين فى حفلات الشراب. والجميع كان يستشعر ذلك (أفضل من القراءة أو الدراسة) ويرى أنه السياق الملائم للشعر - الحفظ الشفاهى والهيمنة السردية حتى فى دروس الشعر لأولاد المدارس. ولذلك لكى نقيس النقد الأفلاطونى فلابد أولاً أن نطرد أى صورة لقارئ جاد يعيش منفردًا مع "الإلياذة"، وبالأحرى نفكر فى مشاهدى العروض التى كان يؤديها منشد (مثل إيون) وعيونهم تفيض دمعًا وهم يستمعون إلى هيكتور مودعًا أندروماخى (*Ion* 535 b-e). فبالنسبة إلى أفلاطون فإن تجربته مع الشعر ذاتها لم تكن أبدًا شيئًا مثل التأمل الخاص، وإن أكثر سياقاتنا ملاءمة للمقارنة هى تجربة المسرح المعاصر، أو ربما تكون جمهور الفيلم المعاصر.

إن هذا المفهوم للتجربة الشعرية، أى مسرحتها، لهو مبرر رئيس لعداء أفلاطون، وفوق هذا وذاك لأن الشعر على أقل تقدير يحتوى على شكل الحديث الإنسانى فى الإفصاح عن شىء ما، ويعتقد أفلاطون أن مسرحة الشعر، هى أبعد ما تكون عن مضاعفة قوة الصوت الشعرى، بل تميل إلى أن تعوق مقدرته على أن يتحدث إلينا مباشرة. فى محاورات أفلاطون المبكرة، يصل إلى هذه النتيجة بأن يلوى الرؤى التقليدية القديمة لصالحه هو وآرائه: ولا سيما الرؤى بأن الشاعر ملهم من السماء، وأنه بمثابة معلم لمشاهديه. (ففى الجمهورية والمحاورات المتأخرة سنجده يستخدم أدوات نقدية أكثر ابتكارية ويقومها بمزيد من الوضوح والتقنية بفيض من أفكاره الميتافيزيقية وكذلك النفسية) ولكن تلك الرؤى التقليدية ليست لها صلة بموضوعنا. فعندما يعد هيسيودوس بأن يرشد بيرسيس بشأن الذهاب بحرًا لأجل التجارة - بينما يعترف بأنه هو نفسه كان قد أبحر مرة واحدة

فقط، وليس لديه أية مهارة شخصية فى الإبحار – فهو يؤكد ثقته باللجوء إلى هاتف الشعر الذى تلهمه به ربات الشعر فى هيليكون (الأعمال والأيام ٦٤٦-٦٦٢). ولكى نرى كيف حاول أفلاطون أن يكسر هذا الارتباط بين الإلهام الشعرى والفهم، فلنتدبر أهم معالجاته السابقة للشعر قبل "الجمهورية"، وبالطبع نعنى المحاورة الوحيدة المكرسة كلية لموضوع الشعر: ألا وهى "إيون".

جاءت إستراتيجية سقراط فى الحوار مع المنشد "إيون" فى أن يجعله يرى أن الإلهام الشعرى ليس امتيازًا للشاعر وحده (رغم أنه – أى الإلهام – قد آل إلى الشعراء على المستوى التقليدى فقط)، لكن الشعراء ينقلونه إلى وسطاء أى الممثلين والمنشدين؛ ليمكنهم من أن يؤدوا الشعر؛ وهكذا يتأثر آخر من تلقى الشعر، إنه هو المشاهد الحماسى، وربما كما نأمل أثناء قراءة هذه المحاورة أن يكون سقراط قد عقد نقاشه مع شاعر حق وليس مع "شارح لشاعر" كما يطلق عليه فى المحاورة (530c3-4). وبالطبع فإن قلقنا ربما يتضاعف بحقيقة أن المنشد يشغل مكانة لا يقابلها أى مسمى معاصر من لفظة واحدة؛ لأنه لم يكن فقط شبيه بالممثل، يقدم إنشادًا عاطفيًا للأشعار الهومرية فى المهرجانات العامة، ولكنه أيضًا يشبه الناقد الأدبى القادر على التحدث بشكل واسع عن فضائل شاعره المختار هوميروس (كان على سقراط أن يوقف إيون مرتين من الاستمرار فى حديثه الطويل والأساسى 536 d8, 530 d9 وانعكاسًا لذلك يرى أن سقراط – من أجل الالتواء – يرغب فى أن يقدم مفهوم الإلهام، بالنسبة لكونه منشدًا أكثر من كونه شاعرًا فهو يقوم بأفضل الخيارات بوصفه مشاركًا فى الحوار. ومن ثم فإن الشعراء، مع ذلك، كما هو الحال الآن، لم يحكموا فى كيفية ما يجب عليهم أن يتحدثوا به عن شعرهم، إنما حُكموا فى نوعية الشعر الذى ينتجونه. وعلى النقيض، فإن المنشدين يفوزون بأكاليل الغار ليس لمجرد أنهم يؤدون لهوميروس، بل عن طريق مديحه (530 d6-8) والذى من أجله (هذا المديح) يغدو محتمًا عليهم تجاوز أفكار الشاعر، واختراقها بشكل يفترض أنه، ببساطة، يكشف عن ملكة اللغة المنبعثة من نفس واسعة الإدراك، وهى لا تدعم آداءهم التمثيلى فحسب بل إبداعية الشعراء الذين يؤدون أعمالهم وتدعم وعى مشاهديهم، ويقودنا ذلك إلى الشك فيما إذا كان الفهم

الذى ينشد الشعراء أن يبثوه عن طريق فضيلة الإلهام، والذى يبدو متجسدًا فى شرح المنشد لفكر الشاعر، وذلك أمر يتجاوز أن يكون مجرد مظهر للفهم. وهذا نموذج من الجدل فى "إيون" هدفه المنشد أكثر منه الشاعر: لأن المنشد وحده يجعل فهمه للشعر هدفًا للحوار المتخصص ويتميز عن أداء الشعر ذاته، وبذلك يغدو الفهم كاشفًا عن هجوم سقراط.

لكن لنقترب، الآن، أكثر من فكر سقراط ولننظر كيف يعرض قضيته: إن "إيون" المنشد متخصص فى شعر هوميروس، وباستثناء كل الآخرين، أعلن أنه هو نفسه قانع بهذا التحديد (531a)، لكنه لم يستطع أن يبرر اقتناعه بمقارنة هوميروس بالشعراء الآخرين؛ حيث يعترف بأنه غير قادر تمامًا على أن يتحدث عن الشعراء الآخرين، ولا أن يستمع إلى حوار عنهم دون أن يغلبه النعاس، فهوميروس فقط هو الذى يثير لديه الثرثرة (532c). ومن ثم، يجيب سقراط، بأنه لا يمكن (خلال الفن والفهم)[٣] أن يصبح إيون إلى هذا الحد مسهبًا؛ وإلا كان لديه شىء يقوله عن الشعراء الآخرين أيضًا، مثل الناقد واسع المعرفة فى الفنون مثل الرسم أو النحت أو بالطبع الإنشاد فيكون لديه ما يقوله عن كل ممارسيه المشهورين: ليس ببساطة أورفيوس أو فيميوس لكن إيون من إفيسوس أيضًا (532c-3c). وما هو أكثر من ذلك، فإن الشىء نفسه يمكن قوله عن فصاحة هوميروس اللفظية، حيث إن النزعة التى جاءت عليها المشاهد الهومرية على شفاة إيون، كما يدعى سقراط، ليست شيئا سوى ذلك الإلهام الإلهى والذى رواه هوميروس وشعراء آخرون باعتباره مصدر أشعارهم. ويفرض سقراط لمسة نفسية جديدة على المفهوم التقليدى[٤]، وإذا أصر الشعراء على أنهم يستقبلون ما يجب عليهم قوله مباشرة من ربة الشعر، فلابد وأن نتعامل معهم على ما يقولون، ونعتبرهم ليسوا مسئولين عما يقولون.

ويجب مقارنتهم بكوريبانتيس Corybants، الوجدانيين الذين يمكنهم أن يرقصوا جيدًا فقط عندما يتلبسهم إلههم[٥] وهم ليسوا فى كامل السيطرة على تصرفاتهم، بل هم

---

(٣) **Techne kai episteme, 532 c6.**

(٤) ربما يكون ديموكريتوس قد استبق مفهوم أفلاطون عن الإلهام الشعرى
Fr. B 18 and 21 Diels-Kranz (and further Verdenius "*Principles*", nn. 133 and 134).

(٥) **katekhomenoi, 533 e7.**

مخبولون[٦] (533 e-4e). وإن الإلهام بهذا المعنى يتوارث من شاعر إلى مؤدٍ؛ حيث يعترف إيون، عند سؤاله، بأنه عندما يؤدى أشعار هوميروس يغيب عن وعيه وتتلبسه العواطف الهيردية التى يبثها بدوره إلى الجمهور (535b-e) حتى تفيض عيناه بالدمع شفقة وينتصب شعره رهبة. ويقارن سقراط ذلك بالطريقة التى يمغنط بها حجر المغناطيس حلقة حديدية، والتى بدورها تمغنط حلقة أخرى حتى تتشكل كل السلسلة، ولذلك فإن قوة ربة الشعر تنتقل خلال شاعرها ومنشده إلى المستمعين (533 de; 535e-6b). ويتحمس إيون بشدة لهوميروس فى آرائه، لكنه وهى تخلو من أى ذكر للشعراء الآخرين، ومن ثم يميل الشعراء أنفسهم إلى أن يكونوا بارعين فى نوع شعرى واحد فقط، وليس الأنواع كلها، وعلى ذلك أيضًا كان تينيخوس Tynnichos الضعيف سينتج قصيدة واحدة ذات قيمة هى حصيلة عمره كله، أغنية أحبها الجميع وتغنوا بها؛ لأنه لا إيون ولا هوميروس تحدث بفضل الفن والفهم ولكن تحدثا عبر فرصة هبة إلهية سعيدة بالانجذاب)[٧] (534b-ei 536 b-d).

وفى واقع الأمر لم ينكر سقراط أن الشعر والإنشاد فنون، لكنه ينكر أن ما يقوله الشعراء والمنشدون (بوصفهم محترفين) يقال بفن وفهم من جانبهم. وبذلك، فمن المدهش أنه كان على سقراط أولاً أن ينكر المنزلة الأدبية لأحاديث إيون الهومرية، وبعدها يجعل الإنشاد ضمن الفنون[٨] التى يعتنى بها خبراء. ولكن يبدو أنه يصنع جسرًا بين فنية إيون التى لا شك فيها بوصفه مؤديًا مسرحيًا (عندما بدأ حواره من جديد عن النصر فى إبيداوروس Epidauros، 530b1) ففهمه الأقل فنية لمدلول قصائد هوميروس. إن الحاجة إلى هذا التمييز جاءت إزاء الحقيقة الحاسمة التالية: إن القصيدة هى نتاج مهارة مسرحية أو فنية إلى جانب أنها وعاء لغوى محمل بالأشياء. وبخلاف الرسام أو المثال، فإن الشعراء والمنشدين يبدعون ويؤدون عبر الكلام. لكن الحديث (ليس رسمًا ولا حجرًا) هو أيضًا الوسيط الذى يتواصل بواسطته أناس ليست مهنتهم الأداء ويتابعون فهمهم غير المسرحى

---

(٦) ouk emphrones 534 a1; ekphron. 534 b.5.

(٧) theia moira kai katokokhe. (536c 2).

(٨) Tekhnon. 532 d3. هكذا يوصف الشعر (ضمنًا) "على أنه فن" (tekhne) فى (532c8d2).

للأشياء. ومن هنا (كما يجادل أفلاطون) نميل فى تقييمنا للشعر إلى أن نخلط قيم الأداء مع قيم الفهم، ودون أن ندرك أن قيمة الأداء تأخذ من قيمة الفهم؛ فعندما يجر سقراط اسم تينيخوس إلى الوحل، فهذه لم تكن صفعة بسيطة يستهان بها بل فى الصميم مباشرة ad hominem، وإنما يشكل ذلك نقطة غاية فى الشمولية والصحة، فمن الممكن جدًّا (حتى ولو اعتقدنا على نقيض ذلك، أو نؤمن بأنه لن يحدث فى حقيقة الأمر) أن شاعرًا ضعيفًا يمكن أن ينتج قصيدة جيدة، وبعبارة أخرى يمكن أن يقدر ما يقال شعرًا دون النظر إلى ظروف إنتاجه. وليس هذا معناه أننا لم نستخدم فهمنا فى تقييم مدلول قصيدة ما، ولكن معناه بالتحديد أننا نستخدم فهمنا، نستخدمه فقط لفهم القصيدة بوصفها نتاجًا مسرحيًا أى بوصفها أداء.

يستنتج أفلاطون أن الشعر لم يجذب الفهم على نحو ملائم – ويغلف النقد فى وصف أفلاطون للشعراء والممثلين على حد سواء بأنهم ملهمون وغائبو الوعى، لكنه من المهم أن نرى أنه لم يتهم أحدًا فى هذه السلسلة المغناطيسية بأنه مجنون بالفعل. ويتضح هذا من حقيقة أنه يسمح لإيون أن يلاحظ (دونما تحد من سقراط) أنه حتى عندما تفيض عيناه بدموع وجدانية ملهمة فهو ينشغل تمامًا بتفاعل المستمعين قاصدًا أن يبكيهم حتى يمكنه هو أن يضحك طوال اليوم على المائدة (535e-6). إن إيون، لم ينجذب هائمًا فى عالمه الخاص على نحو مطلق، بل عقله هو الذى غاب لتأدية وظيفة واجبة وهى الفهم. إنها تبعية الحدث المسرحى (صورة السلسلة ملائمة بوجه خاص هنا)[٩]: مجرد أداة لحاجته لأن يضع نفسه بشكل خيالى فى المشهد الروائى، وأن يجعل المشاهدين يفعلون الشيء ذاته.

تطورت هذه النقطة عبر مناقشة غريبة فى النصف الثانى من المحاورة (536d-42b) والتى صيغت لتظهر أنه حتى عندما يكون إيون فى قمة أستاذيته، فهو لا يزال يعمل "بالإلهام "أكثر منه "بالفهم". ونتذكر أن إيون لم يلق فقط الأشعار الهومرية لكنه يمدح شاعرها ؛ فهو يصر، ها هنا، أن فى مديحه يكاد يكون مجذوبًا أو مجنونًا (536 d 4- 7). ولعلنا نتفق على أن الحديث النظرى يختلف كثيرًا عن الفعل. وللرد على ذلك: يؤكد

(٩) لاحظ التلميح الساخر لهذه النتيجة فى 536 a 7 - b1.

سقراط مسألة أن إيون هو أفضل من يمدح ما جاء عند هوميروس، وفى النهاية يؤكد سقراط موافقته إلى حد مناف للعقل بأن القيادة وحدها هى ما تصفه الدراسة عن هوميروس باعتباره منشدًا، وأن كلاً من الإنشاد والقيادة متطابقان (540 d-e). و السبب الذى يعلنه إيون بأنه هو نفسه خبير فى القيادة لأنه "يعرف ما هو ملائم لأن يقوله القائد" (540d5)؛ والسبب الذى يختاره فى نهاية الأمر للقيادة صنعة المنشد أكثر من أى مهارات عدة أخرى وهو ما تقدم به سقراط منذ البداية (540 b6-c8) – ورغم ادعائه المبدئى بأن الإنشاد يعطيه معرفة بما هو ملائم لأن يقوله أى فرد، فى أى دور اجتماعى مهما كان، – ويعتقد أن الصراع من موضوعات هوميروس الرئيسة(١٠)، وأن كل من مشاهد القيادة وموضوعاتها، بناء على ذلك، تشكل المجال الذى يتمرس فيه خيال إيون فى أن يطوف بحرية تامة حيث يحدد هويته بسرعة فائقة. لم تختلف إذن مقولات إيون النظرية عن أفعاله؛ ففى كلتا الحالتين لم يتحدث عن شىء معين. لكنه فقط يؤدى عبر الحديث. فهو يعتقد أنه يعرف كيف يتحدث عن هوميروس، لكن سقراط وضح أنه يعرف ذلك فقط فى المشهد الذى يدعى فيه أنه يعرف فن القيادة، فهو يعرف ما يجب أن يقوله المتحدث عن هوميروس. ويعرف ذلك من خلال القدرة نفسها على التماثل الحماسى والتخيلى (ما يسميه سقراط إلهامًا) الذى يوظفه لكى يؤدى "الإلياذة"، ولذلك فهو يلتزم الصمت عندما يكون الشعراء الآخرون فى شك. فهو يعرف ماذا يقول فقط إلى حد أنه يعرف ماذا يجب أن تكون المفردات فى هذه الحالة؛ وهو لا يفهم لماذا هذه المفردات وليست سواها يجب قولها، (فهو يعرف قصائد هوميروس، ولكن لا يستطيع تقييمها بوصفها أشعارًا). وبهذا المعنى، فالمنشد (وبالطبع، عن طريق التلميح، الشاعر والمستمع أيضًا) هو، كما لو أنه دائمًا يمثل، حتى عندما يكون الشخص الذى يحاكيه هو نفسه.

وربما نشعر أن أفلاطون قد منح سقراط وقتًا كافيًا فى هذا اللقاء. يبدو إيون إنسانًا مزهوًا بنفسه وأحمق، وأن الهجاء الذى يأتى دائمًا على حسابه قد يدفعنا إلى اعتبار الجدل الدائر فى المحاورة برمتها نوعًا من السخرية لاأكثر ولا أقل. دعنا نسلم بأن إيون نفسه

---

(١٠) 531 c4; cf. *Rep.* 10.599 c7-8

يوظف فهمه على نحو أكثر ملاءمة عندما يتحدث عن هوميروس فى أدائه لأشعاره؛ ولذلك لماذا يجب علينا أن نقبل بأن الإلهام يعوق الفهم فى السلسلة الشعرية بصفة عامة، وألا نستنتج بالأحرى أن إيون هو نموذج شخصى ضعيف ؟ ولماذا يسمح أفلاطون لسقراط أن يقلل من شأن إيون، بل يقصيه أيضًا عن مكانته المرجوة (فى 5-3 540 b) بوصفه منشدًا يعرف ما هو ملائم لأن يقوله عبر سلم الأدوار الاجتماعية على اختلافها ؟ لا بل إلى حد الزعم الهزلى بأنه يعرف فقط ما سيقوله القائد ؟ ووصلت المناقشة إلى حد عزل ما كنا سنسميه نحن خيالية الخطاب الشعرى وذلك عندما يجعل هوميروس الخنازير تتحدث لدى مربيها. لم يقصد ان يقدم درسًا فى تربية الخنازير لكنه قصد أن يضيف صوتًا مقبولاً للكورس المتكامل والمتنوع فى عالم "الأوديسية" الخيالى - ولم يكن يعرف ما يعرفه مربى الخنازير، فالمنشد يعرف ماذا سيقول.

ولندع وجهة نظر أفلاطون جنبًا حتى لا نصاب بشىء من الاستياء. مثلما لـم يعد تينيخوس بعد كل ذلك هدفا قليل الحظ لجدال حول الإنسان وجهًا لوجه ad hominem، لكن هذه الحالة تسمح لنا أن نسوق استنتاجًا عامًا إلى حد بعيد، لذلك فإن أفلاطون عندما يتهكم من صورة إيون، فذلك لا يؤخذ دليلاً على عدائه للشعر، ولكنه دعامة قوية فى بناء جدله. إن الأمر لم يكن أن شاعرًا فى منزلة هوميروس يتصرف بشكل أفضل فى مناقشة مع سقراط عنه مما فعله اللاحقون قليلو الشأن. وبالأحرى فإن ضآلة إيون تظهر فقط فى مناقشته مع فيلسوف؛ وبمعنى آخر، كان الشعر موجهًا إلى قيم الأداء، فهو بطبيعته غير متحيز لحكمة ممارسيه، ولا ننسى فى هذا الصدد أن إيون منشد رائع وفاز بالجائزة الأولى، وبغض النظر عما إذا كان إيون قد استمر - أم لا - فى موقفه إزاء يعرفه. فذلك لن يقدم اختلافًا يذكر إلى حقيقة أنه بالطبع يعرف كيف يتكلم بوصفه رجلاً أو كيف تتكلم المرأة، أو كيف يتكلم المواطن أو العبد أو كيف يتكلم الحاكم أو المحكوم - وكذلك يمكنه أن يأتى بالفقرات الاستشهادية ليثبت ذلك (وكما فعل، على سبيل المثال فى 537 a4). وذلك يجعلنا ندرك أنه لا ارتباط بين ضحالة إنجازه المسرحى وتصوير أفلاطون له بهذه الضحالة. مع العلم بأنه فى حالة الأداء فإن ما يدهش أعين المشاهد وأذنه له على الأقل مظهر أنه صنع

بفهم (أى أن الشخصيات تتكلم كما يجب أن تتكلم) ولا يهم كيف – بالضبط – ثم استطاع المنشد أو الشاعر أن يحقق ذلك، وما إذا كانت مقدرتهم على خلق أو إثارة مظهر عالم حى بالأداء تنجم عن فهم حقيقى أو عن مجرد موهبة قادرة على خطف البصر وفرض الإحساس بالعالم بقول الكلمات الملائمة بالنبرة المتناغمة. هذا كله يعنى الموهبة التى يعتمد عليها إيون فى أداء أشعار هوميروس وهو هكذا يوضح حدود تلك الموهبة لقراء هذه المحاورة.

وبناءً على ما تقدم فإن الاتهام الرئيس ضد الشعر فى محاورة "إيون"، وببساطة، هو ما يلى: حيث أن الشعر فى شكله الصحيح هو أداء مسرحى، فإنه يمكن تقديره وتقييمه فى إطار تأثيراته فقط (أى كيف جاء أثناء لحظة أدائه) ودونما اعتبار لكيفية الوصول إلى تلك التأثيرات – المصدر الذى تستمد منه قوتها. وعندما نسمع أن الأمر طرح هكذا، ربما لا نفكر فى أنه اتهام على الإطلاق. لأن تلك هى النقطة حيث أننا نزمع الآن أن نثير مفهوم الخيالية fictionality. فكل "خيال" له حياته الخاصة به. فمن الجائز أن يأسرنا "هاملت" حتى لو أن النص قدم ولو عمل فى هذا النص المكتوب قردة، أو ربما تأسرنا "الإلياذة" ولو كان وسيطها ومؤديها هو قرد مثل إيون. ونحن لا نميل إلى أن نرى فى ذلك أى خطأ؛ لأن الخيالية هو مفهوم ينطبق مبدئيًا على اللغة الفنية كما هى، أو بمعنى أوسع ينطبق على الإبداعات الفنية بصفة عامة (إلى حد أن الرسم أو نحت التماثيل يمكن أن يكون رؤى خيالية). إن أمور الصواب والخطأ فى ممارسة الفن (من هنا إمكانية الرقابة) ننظر لها فى الغالب من زاوية كيف أننا نحن المشاهدين نتأثر بهذه الإبداعات: ما إذا كنا نتعلم من تلك الإبداعات أو لا نتعلم، وما إذا كان يثرينا عاطفيًا ويفيدنا أن نتعرض لهذه الإبداعات أم يحدث نقيض ذلك. ولكن الخيالية فى العمل الفنى أمر مفروغ منه سواء أكان أشعارًا، أم مسرحيات أو روايات كلها خيالات سواء أكانت جيدة أم رديئة فهذا أمر آخر تمامًا.

يفكر أفلاطون فى هذا الموضوع بطريقة مختلفة. ومما يميز الجدل فى الجزء الثانى من محاورة "إيون" أنه عزل مفهوم الخيالية ووقف عندها قليلاً؛ فأفلاطون فى حقيقة الأمر، كما سنرى، لن ينسجم مع هذا المفهوم وقلما نجد له لفظًا معادلاً فى إغريقيته. وما يسيطر على تفكيره عن الشعر (والفن عمومًا) ليس "الخيالية" بل "المسرحة" أو "التمسرح": تلك

المقدرة على الإحساس الخيالى بالتطابق (أو التوحد مع الأحباء والأشياء) هى التى ألهمت الشعراء والمؤدين وأشبعت المشاهدين ووظفتهم جميعًا سواء بسواء. إن الخيالية تخص الإنتاج الفنى، والتمسرح ينتمى إلى الروح. يفكر أفلاطون فى الشعر فى إطار التمسرح لا الخيالية وبذلك جعل أفلاطون الشعر مرة بعد أخرى شأنا أخلاقيًا وجماليًا. لا يوجد مجالان منفصلان للتمحيص عند أفلاطون هنا: خيالية الأدب (خاصيته الجمالية) وسيكولوجية الإنتاج الأدبى (آثاره الأخلاقية). فالمسرح ينمى لدى الشاعر والمؤدى والمشاهد على السواء حالة نفسية لا تحدها سياقات جمالية، لكنها تشغل مساحة مهمة فى حياتنا الأخلاقية المعتادة. إلا أن أفلاطون يذهب أبعد من ذلك معتقدًا أنه فى ذلك الدور الأخلاقى يكون الأمر عرضة لإحداث أثر ضار وإن لم يتحدد بعناية. ولكى نرى كيف يمكن لهذا الأمر أن يكون كذلك فنحتاج فوق هذا وذاك أن نسمع المزيد عن المشاهدين، وكيف يحرك التمسرح نفوسهم. وفى محاورة "إيون" يستهدف أفلاطون أساسًا بهجومه الشعراء المحترفين، ولم يسهب فى السياق الأخلاقى الأوسع الذى يطرحه موضوع المشاهدين – رغم أنه يمهد المجال إلى حيث يمكن لنظريته أن تتطور. وذلك فيما قاله سقراط من وصف مختصر للمشاهد بوصفه الحلقة النهائية فى سلسلة الإلهام المغناطيسى (535e). وتتبلور النظرية، كما سنرى، عندما يتبلور المفهوم الذى نطلق عليه هنا "التمسرح" حول عنصر "المحاكاة **mimesis**" بلغة أفلاطون. تشع الشفافية فى "الجمهورية"، ولكن دعنا نتجول قليلاً أبعد من ذلك بين المحاورات تمهيدًا لفهم هذا العمل.

٢- الشعر والمعلمون

لقد رأينا كيف أن أفلاطون فى "إيون" وضع يده على الاستنباط التقليدى عن الشاعر باعتباره المؤدى الملهم وقدرته على أن يعلم ويبلغ مستمعيه الرسالة، وكيف أنه يعرقل هذا الاستنباط التقليدى بأن يقابل الإلهام بالفهم، ويقابل الأداء اللفظى بالاتصال الفعلى. ويلاحظ أن مختلف النقاط التى شغلت اهتمام إيون مذكورة فى بعض المحاورات الأخرى المبكرة بكثير من الاختصار. أو أنها تطورت بعد ذلك مقارنة بمعالجاتها فى "إيون"، لكن بالتماس مع الموضوع الرئيس فى هذه المحاورة أو تلك. ففى "مينو" **Meno** كان سقراط فى حيرة

من أمره وهو يحاول سبر أغوار النجاح الذى حققته دون شك بعض الشخصيات السياسية فى إدارة شىءون المدينة، وبينما هو مع ذلك لم يحصل على المعيار الذى يعتقد أنه يلائم هؤلاء الذين يمكن أن يقال أنهم يفهمون بحق ما يفعلونه، ويلجأ إلى (99c-e) المقارنة مع الشعراء الملهمين والمتنبئين، وإلى الزعم المألوف آنذاك بأن كلماتهم ليست من مسئوليتهم الخاصة لكنها منحت إليهم عن طريق الهبة الإلهية، فهم يتكلمون بما لا يفهمون ولا يعون كنه ما يتحدثون عنه. ففى محاورة "الدفاع" يذكر سقراط الشعراء جنبًا إلى جنب مع الساسة والحرفيين بوصفهم فئة من الجماعات فى الدولة الذين سعى إليهم لأنهم كما يبدو يمتلكون أنواعًا متعددة من المعرفة التى لا يمتلكها هو نفسه. لكن سعيه خاب وأحبط، لقد رأينا سقراط يميز براعة إيون المؤدى الحاذق فى فنه عن فهمه السطحى للموضوعات المهمة التى يؤديها، ومن ثم فهو يعلن فى محاورة "الدفاع" (22b-d) أن الشعراء الذين استجوبهم يبدو أنهم يفهمون أقل من أى شخص آخر الأمور المثارة فى أشعارهم، وأنهم مثل الحرفيين يسلمون بأن مهارتهم فى صنع أشياء ذات جمال يعطيهم حكمة أيضًا فى الأشياء المهمة. وفى محاورة "جورجياس" (501d-2d) فإن مهارة الشاعر (الهابطة فى إطار هذه المحاورة إلى مجرد براعة تجريبية) جاءت مع ذلك بمقارنة مختلفة، مع ممارسة الريطوريقا – الممارسة التى ارتكزت عليها المحاورة. يعد الشعر، بوصفه كلامًا مؤدى أمام جمهور عريض، ضربًا من "الخطابة الجماهيرية" (502 c 12 demegoria) ومثله مثل الخطيب، فإن الشاعر لا يعمد أساسًا إلى أن يجعل مشاهديه فى حال أفضل، بل يعمل على إقناعهم. ونتذكر أنه إذا كان ذكاء إيون النقدى قد وظف عمدًا ليقدم لمشاهديه نوبة بكاء طيبة.

على أية حال فإن أفلاطون أيضًا اهتم بأن يظهر أن الشعر لم يكن فى تجلياته التقليدية وسيطًا تعليميًا جديرًا بالثقة، ولم يكن أيضًا مستخدما بكفاءة فى أسلوب التعليم الجديد الذى قدمه السوفسطائيون. يظهر ذلك جليًا من دراسة المشهد فى محاورة "بروتاجوراس" (338e6-48a9) والتى يشرح فيها بروتاجوراس وسقراط ويناقشان قصيدة من نظم سيمونيديس. وهنا نواجه نوعا من النقد الأدبى مختلفًا إلى حد ما عن المديح غير المريح الذى أغدقه إيون على هوميروس. ويصر بروتاجوراس على أنه لا أحد باستطاعته

أن يسمى نفسه متعلما إلا إذا كان باستطاعته أن يستوعب ما يقوله الشعراء ويحدد كيف أنه قيل بشكل صحيح (339a2 orthos)؛ وأكثر من ذلك فإنه يزعم بأنه هو وسقراط بالالتفات إلى الشعر بهذه الطريقة، يمكنهما أن يستمرا فى نقاشهما حول الفضيلة. أى بالإشارة إلى وسيط مختلف (339a). ويدعونا أفلاطون إلى أن نحكم على هذا الاقتراح عن طريق التفسير الذى يقدمه هو من خلال المرونة الفكرية لقصيدة تلاها سيمونيديس على راعيته الطاغية سكوباس Scopas. ويختار بروتاجوراس بيتى افتتاحية القصيدة والمكونة من أربعين بيتًا[١١]، والتى يؤكد الشاعر من خلالهما كم هو صعب أن تصبح فاضلاً، وهو يطمئن إلى اتفاق سقراط معه على أن القصيدة برمتها إنما هى قطعة رائعة و "صحيحة"؛ ثم يقدم البيتين الأخيرين اللذين يظهر فيهما سيمونيديس مناقضًا لنفسه متفقًا مع الحكيم بيتاكوس Pittakos على حكمة فى مثل حجم بيتى افتتاحية قصيدة سيمونيديس وبهذا يكتمل شرحه. وعاد من محله إلى الخلف وسط مدح وتصفيق مستمعيه، حتى يستمتع بارتباك سقراط (339 b-d). ومن ثم فهجاء أفلاطون كان موجهًا بوضوح شفاف لنوعية النقد الأدبى الذى أطلق السوفسطائيون له العنان.

لكن من المهم ملاحظة أن أفلاطون أيضًا يقف على مسافة ما محسوبة من معالجة سقراط للقصيدة. فهو يحذر القارئ من أن يرمق مقاربة سقراط بعين النقد بجعل سقراط يعترف بخطته الغامضة إلى حد ما فى رد فعله الفورى على تفسير بروتاجوراس: قائلاً لبروتاجوراس إنه يعتقد أن القصيدة متماسكة، لكنه يكشف لرفيقه الذى يروى له هذا الحوار أنه فى تلك اللحظة شعر بأقل القليل من اليقين، أقل مما سمح لنفسه أن يظهر (339c8-9)؛ ويعترف أيضًا أنه أثار تدخل بروديكوس الطويل وغير المثمر لا بسبب وجيه بل ليكسب وقتًا يسمح له بالتفكير فى رد ذى قيمة (339 e 3-5). فلما انتبهنا كنا أقل دهشة أن نجد ما أنتجه سقراط بالشرح فى نهاية الأمر، فإنه يستغل القصيدة لأغراضه الخاصة تماما" كما فعل بروتاجوراس – مع أن أهدافه تلك ربما تكون أكثر نبلاً.

وبادئ ذى بدء، فهو لم يقدم رأيا جادًا محايدًا لإمكانية أن بروتاجوراس ربما يكون

---

(١١) fr 542 Page.

على صواب. فهو "خائف" من أن الحكيم ربما يكون مدركًا لشىء (339 c 8)، وأن خطواته التالية هى أن يكسب وقتًا ليفكر "فيما يعنيه الشاعر" (339 e4-5). ومن ثم فإن شعوره الفورى هو أن بروتاجوراس يجب أن يكون على خطأ؛ إذ جعل سيمونيديس متماسكًا، وأن مهمته هى أن ينتزع من القصيدة معنًى متماسكًا. وربما نفكر لكى نبرر رد فعله على أنه قائم على مبدأ التفخيم الأدبى النقدى: بافتراض أن المؤلف برئ، حتى تثبت إدانته. لكنه يكاد يكون شيئًا ملائمًا هكذا بأن نعزو شفرة مستقرة من البحث النقدى الأدبى إلى الرجل الذى سنجده فيما بعد يوصى بأن تفسير الشعر يجب ببساطة أن يطرد من أى نقاش يهدف إلى الحقيقة، حيث إنه لا يمكن لأحد أن يحدد معنى القصيدة (347e - 8a). وما أثار سقراط ليس النقد الأدبى بل المبادئ الأخلاقية. وعندما ادعى بأنه قد نظر إلى عمق القصيدة بشكل كاف (339 c1) وأنه يعرفها عن ظهر قلب، لأنها كانت ذات أهمية خاصة بالنسبة له (339b5-6). ولم يؤكد سقراط على أنه انشغل بتفسير دقيق لهذه القطعة الأدبية، وحيث إنه أزعجته مفاجأة اتهام بروتاجوراس،وأنه لابد وأن يبتكر تفسيره الخاص من هذا الحطام.

إن ما يعنيه (هكذا نصل إلى الشك) هو أنه لم ينشغل بالقصيدة كما هى، بل انشغل بمضمون القصيدة؛ ألا وهو مدى صعوبة أن يكون المرء فاضلاً. إن قيمة القصيدة بالنسبة له قيمة رمزية: وهذه هى لحظة استشهاده بصرخة سكاماندروس "المحاصر" لأخيه سيموئيس(*) عندما ناشد بروديكوس للمساعدة فى درء الهجوم المدمر على سيمونيديس (34oa) ويمثل سيمونيديس تراثهم الثقافى ووطنهم (اختار سقراط أن يؤكد على أن بروديكوس هو رفيق ريفى للشاعر، (339e6)؛ وهناك أيضا شىء ما لا يقل خسة لدى "محدث النعمة" أى انتقاد بروتاجوراس النفعى للمغنى الشهير (الذى يماثل سقراط به نفسه هنا عندما قام بدور المدافع كما فعل سكاماندروس مع طروادة) عما حدث فى قتال أخيليوس العنيف مع هذا الإله ("الإلياذة، الكتاب ٢١، بيت ٣١٥") ففى الواقع يتبنى سقراط تجاه سيمونيديس الموقف نفسه الذى يقول فى أثناء تفسيره (345e-6b) إن سيمونيديس

(*) عندما دخل أخيليوس بطل الأبطال فى صراع مع سكاماندروس النهر الرئيس بمنطقة طروادة استصرخ الأخير أخاه سيموئيس للنجدة (الإلياذة، الكتاب الحادى والعشرون وفى أماكن أخرى متفرقة وأنظر المعجم فى نهاية الإلياذة) (المحرر).

وشعراء المديح من أمثاله قد تبنوه إزاء رعاتهم. وفى كلتا الحالتين هناك تسليم بالولاء. لم يكن سيمونيديس ليتوقف طويلاً عند عيوب سكوباس (مع أن المرء يأمل ألا تكون فادحة)؛ ولن يتخلى سقراط عن أسلوبه لكى يشوه تراثه الثقافى، وليس أكثر من أنه قال (ويستخدم القياس الذى طبقه على سيمونيديس) إننا يجب علينا أن نمعن النظر ونعلن أخطاء آبائنا،أو أخطاء وطننا – ولا أكثر من أنه سيحفز كريتو فى المحاورة التى تحمل هذا الاسم عنواناً إلى لوم وطنه أثينا. ويمكننا أن نرى أن بروتاجوراس مجرد متأمل يدهش مشاهديه بإحراز نقاط على حساب أعظم الأسماء. وعلى النقيض من ذلك، يفضل سقراط أن يعطى لسيمونيديس ضخامة الاهتمام نفسها التى يعطيها الشاعر بنفسه للشخصيات التى يمتدحها (فى الواقع فإن قراءة حديثة لهذه القصيدة المثيرة لكثير من الجدل تكشف أن الأبيات الافتتاحية جديرة بحمل هذا الزعم بالقدرة الفنية) (١٢).

ولكن إذا نظرنا إلى أخلاق بروتاجوراس بعين الشك، فلا ريب أننا ننزعج من نتائج ولاء سقراط عندما طلب منه أن ينقل تفسيرًا كاملاً للقصيدة. إن معظم القراء قد فوجئوا بفسادها. فكلما يظهر سيمونيديس ليقول شيئاً وجده سقراط غير مقبول أخلاقيا، فهو يرفض أن يعتقد بأن الشاعر ربما قصد ما أراده سقراط منه ألا يقصده، ويبدأ فى إعادة شرح التراكيب اللغوية والمعانى فى اتجاهات مغايرة تماما حتى يصل إلى هدفه (مثلما هو الحال فى(343d6-4a6, and 345d7-e6)(١٣). وعلى نحو الدقة لأن سقراط يحمل هذه القصيدة وكأنها إشارة الشرف، ويمكن أن يظهر وكأنه غير قادر على التقاط خيطها. فهو يفسر القصيدة كما لو أنها جدل فلسفى أصيل بين سيمونيديس وبيتاكوس (حيث إنه كانت عبر مثل تلك الشعارات المنمقة مثل– ما قاله بيتاكوس – "من الصعب أن تكون فاضلاً"، كانت الفلسفة آنذاك تتناول الأمور)؛ ويبدو أن سيموتيديس إلى هذا الحد كان فريسة الشك مثل سقراط نفسه. ولذلك فإن قصته التمهيدية عن كيف أن الإسبرطيين – المشهورين لدى

---

(١٢) Svenbro , *Parole* , pp.144 - 61.

وعن تغطية للدراسات باللغة الإنجليزية لهذه القصيدة، راجع:

Walter Donlan,"*Simonides, Fr.* 4d & P.O xy. 2432" TAPA. 100 (1969), 71-95.

(١٣) راجع تعليق C.C.W.Taylor, *Plato: Protagoras* (Oxford, 1976).

الإغريق بماديتهم المحافظة و بفظاظتهم – هم فى الحقيقة فلاسفة متنكرين، من نوع بيتاكوس المهندم (342b-3c)، يمكن قراءتها كأمثولة فى النقد الأدبى. إن تلك الشعارات التقليدية ("اعرف نفسك" و "لا إفراط فى شىء") فلسفية بطبعها على أن تكون ضمن نشاط فلسفى لإنسان مثل سقراط يعيش عليها. فهو يعرف، مثل كل الناس، أن الإسبرطيين ليسوا فلاسفة، ولكن المسألة هى فى شعاراتهم البليغة، ومن يدرى ؟ فكل شىء ولا شىء، يمكن بناؤه على مثل تلك العبارات الحبلى. وأكثر من ذلك – وهنا نتعرف على هدف أفلاطون، وهو على النقيض من هدف سقراط فى هذا المشهد – فإن الشىء نفسه فى أضيق نطاق يمكن أن يقال عن الشعر. فما فعلته قصيدة سيمونيديس لسقراط هى أن ملأته بالحماس ليتعامل مع المشكلة التى تتحدث عنها القصيدة، تمامًا كما فعلت نبوأت دلفى به. فهذه الوظيفة الرمزية الإلهامية، كما يعتقد أفلاطون، هى سبب وجود **raison d'être** الشعر؛ حيث إن الشعر أداء، وذلك فى حد ذاته، كما رأينا سيتطلب جدالاً ليس لأجله بل لأجل الأداء. إلا أن بروتاجوراس – مرتديا قبعته النقدية الأدبية – قد أخذ القصيدة كما لو كانت جدلاً واضحًا وبسيطًا. أما سقراط، وقد واجه ضغطًا شديدًا، فكان عليه أن يدافع عن سيمونيديس، و قد أعاد تفسير القصيدة كما لو كانت نوعًا من الجدل الفلسفى من النوع الذى جرته إليه – إضافة إلى إعادة صياغة السياق الاجتماعى والتاريخى فى شكل الفلسفة القديمة (الأرخية) التى يتطلبها تفسيره. لكنه لم يستطع أن يأخذ على نفسه أن يعامل جمل سيمونيديس بالعناية نفسها التى يتعامل بها عمومًا مع أى محاور له (وقد رأينا أن تفسيره غير مسئول تمامًا)، ويستكمل تفسيره وقد رأى أن بروتاجوراس قد تفاعل مع القصائد ثم عاد إلى مناقشتهما الأصلية عن الفضيلة، وهو يشرح لماذا، لأن سيمونيديس لا يستطيع الرد عليه. عامل الشعر وكأنه جدل فلسفى، وسرعان ما ستجد أن له صوتًا؛ حيث إن جارك يظن أن الشاعر يعنى شيئًا ما، فى حين إنك تعتقد أن الشاعر نفسه يقصد شيئًا آخر، وهنا يبدأ جدل جديد، ليس حول ما يقوله الشاعر، ولكن حول ما يعنيه. وإنه جدل يوقف تقدم كل ما عداه؛ فحيث إن القصيدة – بخلاف الشاعر، لا يمكنها أن تجيب عن تساؤلاتنا، فسيكون الجدل بلا نهاية (347c-8a).

من المؤكد أن الدرس المستفاد من المشهد ليس فحواه أن التفسير الأدبى عديم القيمة ويجب أن نتخلى عنه؛ بالطبع، يطالب أفلاطون بأن يفكر قراؤه عبر فهمهم الذاتى للقصيدة وللشعر، إذا كان عليهم أن يقدروا بحق عدم كفاءة التفسيرات التى تقدمها شخصياته فالدرس المستفاد فحواه على الأرجح هو أن تحليل الشعر، حتى القصائد عن الفضيلة، لا يمكن أن تؤدى الوظيفة التى يزعم بروتاجوراس أنها تؤديه أى مواصلة البحث عن الفضيلة على نحو مغاير، ذلك أن كل ما توصل إليه السوفسطائيون لكى يضموا صوت الشاعر إلى أسلوبهم الجديد – المثير للجدل – فى التعليم يوحى لأفلاطون هنا لكى يقرر أن أى محاولة فهم من جانبهم لدعم وجهة النظر التقليدية للشعراء بوصفهم معلمين إنما هى محاولة زائفة.

من الضرورى أن نفهم أن ولاء سقراط تجاه سيمونيديس هنا لم يكن ولاءً القبول العقلانى. فلو وضعنا ما قد سمعناه بقوله عن الشعراء فى محاورة "الدفاع" سيكون الموقف غريبا حقا. ومن ثم نراه فى محاورة "هيبياس الأصغر"، تلك المحاورة الأخرى التى يمنع فيها سقراط سوفسطائيًا من اللجوء إلى الشعر على أساس أن الشاعر ليس موجودًا ليفسر ما يعنيه، ولم يتردد سقراط فى عدم الموافقة بشأن ما يعتبره رأيًا لهوميروس طالما يستطيع جعل هيبياس يزعم أنه من بنات أفكاره (365c-d). بالطبع، فإن الميزة الكبرى فى كون سقراط واعيًا بأنه جاهل، كما يصر، ومن ثم فهو لا يخشى أبدًا ألا يتفق مع الحكيم، ويقر بأنه من الأدلى يتعلم من أخطائه (369d.372c). ترجم القصيدة إلى مجموعة من الآراء، عندئذ سيكون سقراط جدليًا إزاءها كما يحلو لك، لكن القصيدة لا تقصد تقديم مجموعة من الآراء (تلك، بالتأكيد، هى نقطة الادعاء المتكرر الذى لم يرد عليها الشعر)، والمقصود منها هو الأداء، وأنها من حيث قيمة الشعر بوصفه أداءً يمكن أن تكون إلهامًا، لدرجة أن سقراط نفسه سيكون عندئذ لينًا فى قبوله وقابلاً متواضعًا بحق.

ولم يكن الأمر بدون سبب وجيه، ذلك لابد أن يقال. فسقراط فى المحاورات الأولى بصفة خاصة، كما رأينا، لم يكن على وفاق تام مع الشعر، على الأقل بالمعنى الفنى. وأكثر من ذلك، إن حب التهكم لدى سقراط فى هذه المحاورات يخلق هوة بين سقراط الشخصية

وأفلاطون المؤلف. لقد تصرف سقراط بشكل جيد ليكون ورعًا وبارًا ولكى يحاول ببساطة أن يترك الشعراء خارج نطاق جدله هذا، أما أفلاطون الذى أظهر لنا سقراط فى إطار إبداع درامى تخيلى فهو شاعر وناقد أدبى أكثر مما يمكن لهذه الشخصية أن تكون (فى الواقع)، ولسنا فى حاجة إلى أن نتقيد بالتواضع. علاوة على ذلك إذا كان طموحه هو أن يقدم صورة بسيطة للمجتمع المثالى برمته لم يكن بوسعه أن يغفل الشعراء، بل لابد وأن يدعم نفسه للمواجهة معهم بطرح أفكاره. والنظرية التى تبرز لا تزال بالطبع تنبع من بين شفاه سقراط. ولكنه سقراط آخر حيث لاقت خصوصيته اهتمامًا أقل مما لاقته فى محاورة مثل "بروتاجوراس".

٣- الكورس الديونيسى

من معالجة أفلاطون للشعر فى محاوراته المبكرة، وكذلك من مجمل معالجة النقد الأدبى فى أيامه، يظهر عنوانان رئيسان للشكوى. فمن ناحية قد أحبط بالمستوى الذهنى لهؤلاء المشهورين بالحكمة فى ممارسة فن يظن تقليديًا أنه ليس لمجرد التسلية ولكن أيضًا للتعليم؛ فهو يعرض شخصيات تمثل المشهد الجارى إلى السخرية الكوميدية. ومن ناحية أخرى فهو يتتبع السلوك الخاص للشخصيات التى يستهدفها بالسخرية حتى الجذور الأولى فى طبيعة الشعر نفسه، لكى يصل إلى الفكرة العامة وفحواها أن الشعر ليس فكرًا وشعورًا بل هو أداء للفكر والشعور، ومن ثم فإن الشاعر أو المؤدى ليس بحاجة إلى الفهم الصحيح لما يقول بقدر احتياجه لمحاكاة الكلمات الملائمة، وأكثر من ذلك فإن الناقد الأدبى الذى يفسر الشعر على أنه رأى مباشر فهو بذلك يخطئ فى فهم طبيعته. وعلى أية حال، هناك شىء واحد من شأنه أن يوضح أن الشعر لا يحتاج بالضرورة إلى فهم ملائم من المشاركين فيه لما يؤدونه، وثمة أمر آخر ليوضح أن الشعر لا يلائم مثل هذا الفهم، وأن المثال الذى تقدمه محاورة "إيون" فقط يدعم النقطة السابقة. ورغم أن وصف سقراط للشعراء الملهمين بصفتهم فاقدى الوعى فهو يدعم الاقتراح الأخير بلا شك؛ فهو فى حد ذاته لا يزيد عن كونه إهانة بالغة. نجد أفلاطون يقدم فى "الجمهورية" جدلاً نظريًا يدعم هذا الادعاء الثانى، وبذلك يبرر إقصاء هوميروس والتراجيديين من مجتمعه المثالى.

وجدير بالنظر فى هذا الصدد صفحات قلائل من العمل الأخير الذى كتبه أفلاطون "القوانين". سوف تثبت تلك القفزة فى الزمان ملاءمتها؛ باعتبار أن أفلاطون يميل فى "القوانين" إلى أن يعلن معتقداته الفلسفية بصراحة وجلاء، كما لو أنه يلخصها للأجيال المقبلة (والذى لهذا الغرض يثبت "الغريب الأثينى" بأنه ناطق مسئول أكثر حماسًا من سقراط)، لكن غالبا بدون اكتمال الجدل الذى يساند وجهات نظر متشابهة فى محاورات سابقة. والآن وبالتحول إلى فقرة فى الكتاب الثانى (667 b-71a) والذى فيه يتساءل عن كيفية تقييم الشعر ومن الذى يمكنه أن يقيمه، وسوف نكون قادرين على أن نقارن جملة من جمل أفلاطون ذات المكانة الدنيا، بكتاباته الأولى، والتى شغلت اهتمامنا إلى هذا الحد، والتى تكاد أن تكون كتابًا مدرسيًا، ومن ثم نسجل التطورات بوضوح شديد. وعليه سيحين الوقت لندرس "الجمهورية، والتى تمثل المحور لأقوى جدل مفيد فى ذلك التطور.

نبدأ فى الواقع من نقائص ممارسى الشعر ونستنتج الصفات المميزة للتطبيق لنفسر تلك النقائص، ويبدأ أفلاطون هنا من الافتراض بخصوص طبيعة الشعر، ويقدم الاستدلال عن ممارسيه وقضاته – وبصفة خاصة – عما يحتاجون إلى معرفته لممارسته وتقييمه. يتسم الشعر كله بالمحاكاة (668a7)، وتعتمد صحة الصورة البلاغية بصفة عامة على "مساواتها" (isotes, 667 d5) بالصورة الأصلية، بمعنى أنها تجديد مخلص لما هو عليه الأصل. وهكذا فإن الحكم على الشعر ليس أن نتركه للتذوق، بل إن مجرد حقيقة أن القصيدة تمتعنا فلا شىء يأتى ليوضح ما إذا كانت تقليدًا مخلصًا من عدمه (667d-8b). بل على المرء أولاً أن يعرف فى حالة ممارسة أى إبداع فنى "ماهيته"، بمعنى "ماذا يهدف إلى.. وماذا يصور". وبذلك فقط يمكننا أن نحكم ما إذا كان الهدف يتواصل بشكل صحيح من عدمه، والذى هو فى حد ذاته شرط مسبق لثالث وأعلى مرحلة من مراحل الحكم، مميزًا بذلك ما هو جيد عن ما هو ردىء (668c4-d2). يوضح "الأثينى" ملاحظاته باللجوء إلى الفنون المرئية. وحتى لو أننا لا نعلم أن هذا الرسم أو ذاك النحت أمامنا كان يمثل الإنسان لكان من الصعب أن نحدد مدى صحته – وما إذا كان ينقل نسب حجم الإنسان الملائم وشكله ومظهره العام. ولكن طالما أننا نعرف هذا الشخص أو ذاك، فسنكون أيضًا فى

الموقع الذى من خلاله نستطيع أن إلى أى مدى كان هذا العمل رائعًا (668 d 2-9a 4).

قدم الشعر بوصفه محاكاة، وهذا ما جعله مقبولاً لدى كافة الشعراء والمشاهدين والممثلين سواء بسواء (668b9-c2). وعلى أية حال فهى فكرة لم نسمع عنها أى شىء فى المحاورات المبكرة. وهناك، كان الشعر موضع السخرية، وبدا سقراط تواقًا إلى أن يطرده من الحوار الجاد. أما هنا الآن فإن الشعر قد نحا بعيدًا عن كونه مجرد "لعبة" أو متعة غير ضارة (667e)، بل يواجه مستويات جادة لكى ينتج ويستطيع التداول فى مجتمع صحى – ويؤسس "الأثينى" فى هذه النقطة أهمية "الكورس الديونيسى" المكون من الشيوخ الذين يتولون مهمة الاختيار و الأداء لأفضل أنواع الشعر لصالح المجتمع برمته. ومع ذلك لم تكن الأشياء قد تغيرت بالقدر الذى بدت عليه. إن المستويات التى على الشعر مواجهتها لم تكن مستويات لها خصوصيتها التى تتميز بها، لكنها تحديد للحقيقة والفهم نابع عن نوع الحديث الجاد، والذى تمنى سقراط أن ينخرط فيه. فالمحاكاة طفيلية على ما يحاكى؛ فمن فهمنا لماهية الإنسان، نحكم على التمثال المنحوت للإنسان المبجل. ويبدو فى حالة الفنون المرئية، أن أفلاطون يعتقد أن هذا الفهم المطلوب هو ليس شيئًا مستحيلاً، وهى ألفة مع ما تبدو عليه الأشياء وإدراك لما تبدو عليه هذه الأشياء، فى حين أن صنع الصور الشعرية يهدف إلى استيعاب ما هو أكثر صعوبة على الفهم وما هو أكثر أهمية:وليس مجرد كيف يبدو الناس، لكن كيف يتصرفون، وكيف يدفعون إلى سلوك ما ؟ إذن يقول "الأثينى" إن الافتقار إلى الفهم فى الشعر يمكن أن يقنعنا بأن ننظر بارتياح إلى نوعية السلوك الخاطئ (669c1) بمعنى أنه من خلال الشعر يمكننا أن نشوه ما هو ملائم أخلاقيًا ونسىء فهمه – كما هو الحال فى الدراما – حيث يشكو "الأثينى" من إعطاء اللغة الملائمة (للشخصية) للرجال لحنًا أنثويًا أو حين اتسمت حركات الرجال الأحرار بما يلائم العبيد (669c-d).

فمن الواضح هنا أن جودة المحاكاة ينظر إليها على أنها جزء لا يتجزأ من جودة أو ملاءمة ما يحاكى، وأن الشعر على نحو مثالى لا يتطلب شيئًا أقل من فهم كيف ينظم المجتمع بأسره نفسه. ولكن بينما نحن جميعنا نعرف ما هى النسب الملائمة لجسم الإنسان، وعلى ذلك (على أبسط المستويات) ما يجب أن يكون عليه رسم الإنسان أو تمثال له، فإن

معرفتنا لما يشكل السلوك الملائم فى المجتمع البشرى هو أقل أمانًا بكثير وبعيدًا كل البعد عن أن يكون مسألة خلاف، لدرجة أنه حتى عند أبسط المستويات ربما نكون مخطئين بشأن كيف يجب أن تكون المحاكاة الدرامية للأساليب والأفعال الإنسانية.

هكذا، فى حين أننا لا نستطيع أن نتخيل أن شخصًا غلبه النعاس بشدة لا يميز ماذا يمثل بالضبط رسم (واقعى) لرجل، وفى الشعر أيضًا تكون تلك الخطوة الأولى إشكالية. ويرى "الأثينى" أن ذلك يرجع إلى أن معظم الناس يتعلمون أناشيدهم وخطوات الرقص عبر تعلم إلزامى، نتيجة لقدرتهم على أن يؤدوا دون فهم الكثير من عناصر آدائهم (670 b8-c6).

وبمعنى آخر، فى حالة الشعر (لكن ليس فى الفنون المرئية) فإنه من الممكن المشاركة فى أداء أو تمثيل صورها المختلفة دون إدراك لماهية هذه الصور. وإنما عن طريق مجرد التفوه بكلمات وأداء للحركات. وتتعقد المشكلة بحقيقة مؤداها: أن الإيقاعات الموسيقية المختلفة والصيغ التى تتوافق معها الكلمات صورًا تمثل (من وجهة نظر أفلاطون) سلطة أخلاقية مختلفة (الأمر الذى تطور بشكل واسع فى الكتاب الثالث من "الجمهورية")، ولم يكن أمرًا سهلاً على أيهما أن يتوافق مع الآخر – ومن هنا يستنكر "الأثينى" آخر ممارسة لإتقان الموسيقى دونما كلمات، والتى فيها "يصعب تحديد ماهية الهدف، وماذا، من بين المحاكاة الجديرة بالاهتمام، تريد الموسيقى أن تكون" (669e1-4). على أساس أنها خطوة أولى إذن فإن الكورس الديونيسى لا يجب أن يكون مجرد معلم داخل الأداء، ولكن لابد أن يتواءم عن رغبة وعن مقدرة مع الأوزان الشعرية والألحان التى يؤديها: بمعنى أنه لابد أن يدرك[١٤]. ويستوعب ماذا تصور تلك الصور الموسيقية (670-c8-d4) (ويظهر القياس بالرسم أن ذلك هو المعنى المقصود لا مجرد معرفة النظرية الموسيقية).

ونتذكر أنه كانت هناك مرحلتان علويتان من الحكم الفنى: حكم صحة الصورة، وما

---

(١٤) احتوى المصطلح اليونانى anakolouthein (670d2) دلالة مشابهة فى هذا الصدد كما نقصده من "التتبع".

إذا كانت جيدة أو رديئة. وهنا مرة أخرى تعرض القضية بأنها أكثر تعقيدًا فى الشعر عنها فى الفنون المرئية. وكان "الأثينى" قد أكد أنه، بمعرفته كل شىء عن مظهر الإنسان المقدم بشكل صحيح فى رسم أو نحت يمكنه "بشكل حتمى" و"بسرعة" من أن يقول إلى أى مدى هو "رائع" "وجميل"(١٥)، والذى سمح لمحاوره كلينياس بالرد فى اندهاش أنه إلى هذا الحد، يجب علينا جميعًا أن نكون على دراية (668e 7-9a6). وهذه ربما تكون طريقة أفلاطون فى الاعتراف بالغفران الذى أعطاه للطموح فى الرسم والنحت بوصفهما نوعين من أنواع الفن، وتشكل طريقته هذه نقطة حيوية مهمة فحواها أنه حتى فى الحياة الواقعية، بصرف النظر عن وجودها فى الرسم، فإن الجمال الجسدى لإنسان ما هو جمال المظهر. ولذا فلا يقدم أى معنى واضح: "يبدو وسيمًا جدًا، لكنه فعليا ليس كذلك". وبالمقابل، فيكون المعنى غاية فى الوضوح أن نقول عن شخص ما بأنه فقط يبدو رائعًا، لكنه فى الحقيقة ليس كذلك. من هنا ينبع هذا الاختلاف: أن تدرك مظهر شخص جميل فى صورة مرئية (وينبغى أن نتذكر هنا نزوع الفنون المرئية آنذاك للمثالية) يمكن أن يؤخذ بسهولة على أنه إبداع لشىء جميل المنظر، لكن أن تُدرك عن طريق صنع الصور الشعرية لسلوك أخلاقى رائع فليس معناه لذلك السبب أننا نبدع شيئًا رائعًا من الناحية الأخلاقية؛ حيث إن جمال الروح (بخلاف جمال الجسد) يمكن أن ينتمى بحق إلى أناس دون إنتاجهم، وليس (بالضرورة) أن "تفعل" شيئًا رائعًا أخلاقيًا، حيث إن الشاعر قد يعمل من منطلق معرفة ظاهرية بالفضيلة. وليس انطلاقًا من حقيقتها(١٦). وبناء على ذلك، فإنه فى حالة الشعر يصبح المستويان الثانى والثالث من التقييم الفنى مميزين على نحو مهم.

ومن المؤكد أنه يجب على الشاعر أن يعرف ما هو أكثر من العامة ذوى التعلم الروتينى الذى يعوزه الفهم، حيث إنه لابد على الأقل أن يقصد موضوعًا للصور التى يصنعها، وإن كان لابد من أن يتفادى الهجين الدرامى الذى يفسد المسرح الآن، فعليه أن يحرز المستوى الثانى، والذى من شأنه المواءمة بين الصورة وموضوعها على نحو

---

(١٥) المصطلح اليونانى kalos (راجع 669a3-4) يصف المجال الدلالى لكل من "رائع" و "جميل".

(١٦) فى "المذكرات" Memorabilia لكسينوفون (3.10.1B)، حيث يتحدث سقراط مع المتاليين، تظهر المناقشة قصور المعانى الموجودة فى ذلك الفن بالنسبة لتصوير الشخصية والروح.

صحيح. إلا أنه يمكنه أن يقوم بذلك دون الوصول إلى المستوى الثالث، دونما أن يكون قادرًا على أن يحكم ما إذا كانت هذه الصور "رائعة" أم لا؛ حيث يعنى ذلك أنه "رائع" فى آثاره الأخلاقية (670c41a1). وهذه هى مهمة الكورس الديونيسى، الذى لابد أنه لا يستطيع فقط أن ينتقى من أبهة الصور الشعرية ما هو ملائم لأى شىء يمثله (المستوى الثانى)، لكنه أيضًا (المستوى الثالث) يستطيع أن يقيم حكمًا على ما يتواءم مع أعمار الرجال وشخصياتهم – أى نماذج من المواطنين لكى يغنوه (670d 4-6)[١٧]. إنهم لا يعرفون فقط وببساطة الوسيلة الشعرية التى تستوعب على خير وجه كل قالب أخلاقى – وهو ثمة شىء باستطاعة الشاعر أن يدركه إذا تعرف على ما يبدو أو ما يظن عمومًا بأنه فضيلة – لكنهم أى الشعراء، بقدر ما هم نماذج فى المجتمع، فى حكمهم على ما يتناسب لهم أن يغنوه فهم بذلك يجدون لأنفسهم ما تكمن فيه الفضيلة – ليس لأجل إشباعهم أنفسهم فقط، لكن لكى "يقودوا الشباب" (وهنا ينتزع دور الشاعر التعليمى) "لكى يتضمن نماذج جديرة من السلوك" (67o d6-e2).

وما يظهر جليًا من تلك الفقرة من "القوانين" عن طريق المقارنة مع المحاورات المبكرة، هو أنه بينما يأخذ أفلاطون الشعر بجدية أكثر مما يبدو عليه أنه استعد له فى أعماله المبكرة، و يضفى عليه هدفًا تعليميًا فى المجتمع، ومن جانب آخر فهو لايزال مهتمًا إلى حد كبير بأن يضع الشعراء والشعر فى مكانة ثانوية. ونرى فى مكان آخر فى "القوانين" نصوصًا من الاتهامات بأن الشعراء هم ممتعو الجمهور (700 d-1b)، كما رأينا فى محاورة "جورجياس". ونرى نصوصًا تكرس الادعاء المألوف بأن الإلهام الشعرى هو نوع من الجنون (719 c-d). ولا يجب أن ننخدع بما رأيناه من الأهمية التى يحملها على "تية" العمل الفنى (فى 668 e4 and 668 c6) حتى نقارن أفلاطون بالفكرة النقدية الأدبية المعاصرة أى

(١٧) العبارة الإغريقية فى النص eklegesthae te ta prosekonta تشير إلى المستوى الثانى من الكفاءة وفى العبارة a tois telikoutois te kai toioutois adein prepon نجد تحديدًا أكثر للمعنى مع تجسيد لما ينبغى أن يكون عليه المواطن الأنموذج، وهو ما يبلغه فقط من فى المستوى الثالث من الكفاءة. وأن هناك مستويين مميزين يمكن تبياتهما فى هذه السطور، وقد ساد بشكل أو بآخر الجمع بين prokesonta و prepon فى العبارة.

استعادة نية التأليف - كما لو كان أفلاطون الآن يقترح علينا - حتى نقيم الشعر - ضرورة أن نفرغ محتويات الجمجمة الشعرية، والتى كان قد قال لنا فيما سبق إنها كانت خالية من الأفكار العقلانية. فليس الأمر هو ما "يقصده" المؤلف لكن ما "يقصده" العمل(١٨)، هذا ما أصر "الأثينى" على أن نعرفه نحن؛ فليس فى ذهن الشاعر خطة مدروسة، وإنما رد على سؤال: "هذه الصورة صورة ماذا؟" (مثلما تبين الأمثلة فى هذه الفقرة وما ترجم من شروح سابقة فى 668c7).

وبطبيعة الحال ربما لا يكون من البساطة بمكان أن نقدم ردا، على الأقل فى قضية الشعر: لكن صعوبة الأمر لا تأتى من عدم وجود إمكانية أمام محاولة فحص نية الشاعر الداخلية؛ و ذلك يعزز فقط أول مراحل الحكم الشعرى و أكثرها صراحة، و ليس معيارها النهائى. فهذا المعيار بالأحرى الإجبار الذى فرضته الطبيعة الفعلية لموضوع البحث أكثر من كونه نوايا الشاعر تجاه هذا الأمر. و لذلك يهدف أفلاطون إلى أن يضع الشعر تحت سيطرة هؤلاء الذين يفهمون و بالفعل يعيشون حياة طيبة. وحتى إنه لا يستثنى إمكانية أن يكون الشعراء بينهم، لكن ما يعتقده أفلاطون حاسمًا فى هذا الصدد هو أنه إذا كان الأمر كذلك فلن يكونوا مثل الشعراء الذين يصورهم هناك. ويعترف أفلاطون، لنضع الأمر بصورة أخرى، أن الشاعر ليس أخلاقيًا مفتقدًا manqué، ليس ذلك الذى يحاول ويفشل ليصل إلى المستويات التى يفرضها الكورس الديونيسى؛ ولذلك السبب ذاته، فإنه يضع الكورس الديونيسى فوق الشاعر.

إن تكوين أساس ذلك القبول و تبرير ذلك الإجبار هو تحليل للشعر بصفته محاكاة. فللشاعر مهارته الخاصة وهى ليست الفهم، لكن استيعاب الحياة الإنسانية شكلاً وإحساسًا. لكن مثلما تكون الصورة، أو بالأحرى يجب أن تكون مطابقة لأصلها (من وجهة نظر أفلاطون)، فإن مصير فن صنع الصور هو أن يكون مصاحبًا معينًا للفن الذى ينشد الحقيقة. ولا يمكن القول صراحةً إن الشعر موثوق به فى حد ذاته، إنما هو وعاء فى يد الحارس

---

(١٨) boulesthai (أن يريد). مثال أبعد من استخدامه لموضوع لا حياة فيه ("الأسطورة") جاء فى محاورة ثياتيتوس 156c3، حيث يقترب معناه من "يعنى"، "يدل على". قارن معنى العبارة الفرنسية (Vouloir dire).

الفلسفى القادر على التوظيف الجيد لموهبته لاستغلاله فى موهبتهم.

٤- "الجمهورية": تدريب شعرى

الموضوع المسيطر على نقد الشعر فى المحاورات المبكرة، كما رأينا، هو أن الشعر أداء مسرحى، ولهذا السبب المستقل عن الفهم إلى درجة خطيرة ربما الفهم الذى به يمكن أن نُحاط علمًا أو لا. إن الفكرة موضوع الحوار فى "القوانين" هى فقط أن الشعر محاكاة، ولهذا السبب فللشعر دور مهم فى التعليم، بشرط أن يخضع لتوجيه هؤلاء الأكثر كفاءة فى أن يحكموا على النماذج التى سوف يقدمها التعليم لنا.

وكلا الموضوعين مرتبطان بالطريقة التالية. إن تمسرح الشعر لا يكمن فى القصيدة التى تعتبر امتدادًا للغة، ولكنه يكمن فى نمط نفسية هؤلاء الذين يشاركون في أداء ذلك الامتداد اللغوى (وصف يشمل المشاهدين): أعنى، فى مقدرتهم على التماثل الخيالى، أو التوحد مع ما يمكن أن يقدم. يتعارض التمسرح فى هذه النقطة مع ما نسميه "الخيالية" الشعرية، رغم أن كلا الفكرتين يمكن أن يتضافرا معًا من أجل تدعيم فكرة الاستقلالية عن الإبداع الشعرى وعن فهم مبدعيه أو مقيميه. والآن قد يبدو أن أفلاطون عندما يصل إلى تفسير كل القصائد على أنها محاكاة فهو ينقل تأكيده من السيكولوجية إلى خصائص الخطاب الشعرى ذاته، ومن ثم فى الاتجاه العام نحو "الخيالية". وربما نجد هذه الفكرة تأييدًا من القياس مع الفنون المرئية، حيث إن حالة "المحاكاة" المرسومة أو المنحوتة لرجل قدمت على أساس أنها تعتمد (ليس على النفس)، بل على حقيقة أن الصورة بالتأكيد تخص رجلاً حقيقيًا، بينما من الواضح أنها ليست رجلاً حقيقيًا. ولكن هنا لابد وأن نأخذ فى الاعتبار تحذير "الأثينى" بأن الأشياء ليست بهذه البساطة فى حالة الشعر. ومن المؤكد أن الممثل على المسرح لم يكن هو بالقطع أوديب أو أجاممنون شخصيًا كما أن الرسم ليس إنسانًا فعليًا، لكن دعنا نسترجع هذا الاختلاف: ففى حين أن الرسام (على الأقل مثلما يفهم أفلاطون الرسم) يحاول أن يستوعب ما تبدو الناس و الأشياء عليه، فإن الشاعر يحاول استيعاب كيف يتصرفون. والنتيجة هى أنه فى حاله الشعر فالصورة وما تصوره لم يتمايزا بوضوح عن بعضهما البعض مثلما هو الحال فى الفنون المرئية. فالأداء الشعرى (الصورة) يورط

مشاركيه ليس ببساطة فى الشكل، وإنما فى كل "المشاعر" المحيطة بالحدث الإنسانى الذى يصوره؛ حيث إن العواطف والمواقف الأخلاقية جزء حيوى من هذا السلوك، فإنه بالسماح لأنفسنا للاندماج فى ما يصوره (أى بالمشاركة فى الأداء) فإننا نصل على نحو ما إلى إعادة إنتاج هذه العواطف والمواقف، وهذه "المشاعر"، داخل أنفسنا وهذا ما يقابل إعادة إنتاج أو اعتبار المظهر للشىء فى الصورة المادية خارج أنفسنا. لا يستطيع رسم - على سبيل المثال - لمشهد سلب مؤثر ومنفذ بحيوية أن يحركنا أو يهزنا. ولكن لوحة مرسومة على قطعة قماش معلقة على الحائط يمكن أن تستدعى تأملاً مؤجلاً، ونسبيًا مستقلاً عنها، أكثر من إثارتها مشاركة انفعالية فى المشهد المرسوم.

يتضح مما تقدم أن المحاكاة فى الشعر، تتم بواسطة التمسرح الذى ركزت عليه المحاورات المبكرة؛ حيث إنه لو كان الشعر فى خطة أفلاطون محاكاة، فلن نتصوره مجرد لقطة تصويرية آلية للحياة، يمكن أن نضعها جنبًا إلى جنب كما كان يظن مع موضوعه للمقارنة ("المحاكاة" مصطلح نظرى ليس الرفض إذن بفعل قوة النقد الذى يمكن الآن أن يضيف إلى هذا المفهوم). ففى فقرتنا المأخوذة من "القوانين" لم يراجع الكورس الديونيسى الأعمال الشعرية المخطط تقديمها على قائمة معتمدة للفضائل فى حياتهم الخاصة، بل إنهم يختارون أن يؤدوا ما يشعرون بأنه صحيح بالنسبة لهم، و أن "المتعة الخالية من الآثار الجانبية" التى يشعرون بها فى أدائهم (متعة التماثل مع نماذج يمثلونها) هى فى حد ذاتها جزء من المثال الذى يقدمونه للشباب فى كيف "يتقمصون سلوكًا ذا قيمة" ("القوانين" 2.67o d6 -e2). ليس مجرد إخراج لقطة سريعة من الحياة الفاضلة؛ إذ يقدمون ما يمثل محتواها. ففى الأداء الشعرى، تصبح الصورة وما تصوره بالمحاكاة، بالمعنى، شيئًا واحدًا. وفى هذا الصدد تكمن كل من إيجابياتها المفيدة وسلبياتها الضارة. وبقدر ما تحافظ الفنون المرئية على تميز أكثر دقة ما بين الصورة وبين ما تصوره قد مال أفلاطون إلى أن يعتبرهما إلى حد ما تافهين.

ولكن ذلك ما يتطلب التوضيح كما نرى بصفة عامة من النص المفصل فى "الجمهورية"؛ حيث إن التحول من الموقف المبكر إلى المتأخر قد يفهم. ولنبدأ أولاً بالتوصية

بتدريب جيل "الحراس" الجديد، الطبقة الحاكمة فى المجتمع المثالى: التدريب الذى يلعب الشعر فيه دورًا مهمًا. وتبدأ مناقشة ذلك الدور قبيل نهاية الكتاب الثانى و تشغل معظم الكتاب الثالث. وتكشف بنيته ما هو بحق جديد على النقد الأفلاطونى الناضج فى الشعر وعلاقته بالتراث. وبعد كل ذلك، وبقبول وظيفة الشعر التعليمية مرة أخرى (بعد تفجر الشعور القومى فى المحاورات المبكرة) كان أفلاطون، إلى هذا الحد، متراجعًا إلى موقفه التقليدى حيث إن عدم قبوله سلسلة كاملة من الموضوعات الشعرية وأفكارها، وعلى الرغم من أنها أكثر راديكالية مما سبقها، فإنها كانت بالفعل مسبوقة فى الفلسفة والشعر. (على سبيل المثال كسينوفانيس وبنداروس)[١٩]. لكن الرقابة على محتوى الشعر، وماذا يُقال ولا يُقال، يشمل فقط الجزء الأول من نقده (2.376c-3.392c). فهو يتبع ذلك بتحليل الطريقة التى يقول بها الشاعر ما يجب أن يقوله، مقدمًا قضية طبيعة الشعر المحاكاتية كما تتجلى فى استخدامها للتقنيات اللفظية المحاكاتية (3.392c-8b)، ثم يناقش كيف أنه على اللحن والإيقاع والرقص أن تتواءم مع هذه العملية، على المستوى الأخلاقى والمحاكاتى (3.398c-403c). وفى تفسيره للتقنية اللفظية يحكم على قيمة المحاكاة الشعرية، ليس فقط بالنظر فى قيمة موضوع المحاكاة ولكن أيضًا بالنظر فى قيمة نشاط المحاكاة نفسه وتأثير استخدامها على شخصية مستخدمها (394a-8b). لكن ذلك التأثير، على الأقل لو أن ميلنا الغريزى نحو المحاكاة سمح له أن يأخذ مساره الطبيعى، سيكون ضارًا. إذن فعلينا أن نقص أجنحة الشعر.. ليس فقط بسبب المحتوى الأخلاقى الذى يمكن أن يضمه – وهذا تحدٍ آخر أكثر راديكالية ولا يمكن تجنبه – ولكن أيضًا بسبب التأثير الأخلاقى لفكرة المحاكاة (المحاكاتية) الموجودة أصلاً فى طبيعتها نفسها. هذا هو الجانب الاختراقى فى النقد الأفلاطونى ولو أن قصيدته لم تطرح بالتفصيل حتى الكتاب العاشر، لأسباب سوف ننظر فيها).

لكن فلننظر أولاً إلى الجزء الأقل إثارة للجدل فى النقد، وهو اقتراح أفلاطون بوضع حدود على محتوى الشعر لأغراض تعليمية. أقول "أقل إثارة للجدل"؛ لأن اهتمامه الأساسى

(١٩) Xenophanes Fr. B1,B11,B12 Diels-Kranz, & Pindar, *Olympian* 1028-36.

والمتكرر خلال هذا التناول لتعليم "الحراس" هو مسألة ما يجب أن يسمح به لكى يصل إلى أذن هؤلاء الشباب سريعى التأثر[٢٠]، وأن الهدف العام لقيوده تلك هو عدم تعرض الشباب لنماذج خيالية من السلوك (ولتستخدم المصطلح الحديث) الذى ربما يكون ذا تأثير سلبى عليهم، وهذا رأى يشارك فيه الكثيرون اليوم – بدليل – على سبيل المثال –الدعوات المتكررة لتقليل مشاهد العنف المعروض فى التليفزيون[٢١]. وعلى أية حال، يقدم مثال التليفزيون النقيض الشارح بالإضافة إلى كونه موازيًا. فالخوف المعاصر، بدرجة كافية فى الغالب تتلخص فى أن المشاهدين سريعى التأثر ببساطة سوف يقلدون السلوك المجسد على الشاشة، فإن عُرض ضرب المسنين على نحو فيه إثارة، فإن بعض الشباب الساعين وراء الإثارة سيجدون ما يغريهم بضرب المسنين. وأقرب ما جاء به أفلاطون لهذه الفكرة هو الحديث عن أصغر الأطفال فى السن ينصتون فيها إلى حواديت أمهاتهم أو مربياتهم عن "المخلوقات الخرافية" (377c) وهم الذين لا يستطيعون تمييز ما هو مجازى – استعارى من الكلام مما هو غير ذلك، وعندما يقلق أفلاطون من فكرة أن يحكى للأطفال ما فعله كرونوس بأورانوس[*]؛ إذ يبدو كما لو كان يدعوهم ليستمتعوا بمنظر الانتقام البشع من آبائهم المستبدين (378 b). ويكاد أفلاطون ألا يصور لنا أن الصغار ما أن يسمعوا "الحدوتة" سرعان ما يذهبون بحثًا عن منجل أبيهم. فهو يقول إن مثل هذه الحواديت تؤثر فى خيال الطفل، والخيال له تأثيره فى نمو الشخصية؛ ذلك أن سلطان الشعر مع الأفعال يأتى فقط على نحو غير مباشر لأن الفعل ينبع من الشخصية.

ويرسخ هذا النموذج عندما ينتقل سقراط من القصص عن الآلهة إلى القصص عن الأبطال، وإلى عدم ملاءمة النموذج الذى يقدمونه عن السلوك الفاضل. إن الميول العامة والأوضاع العاطفية، أكثر من أنواع معينة من الأفعال، هى ما يخشى أفلاطون أن يحاكيه "الحراس" الصغار؛ يرتعدون مع أخيليوس عند اكتشاف الموت، ويتخاذلون فى الدفاع عن

---

(٢٠) راجع: 377a4, 378a3, 378d6-7, 388d2, 389d7, 395d1, 401c6, 402a2.

(٢١) Nehamas, "Imitation" , pp.50-1.

(*) جاء فى الأسطورة الإغريقية أن كرونوس Kronos خصى أباه Ouranos (= السماء) بالمنجل فلم يقرب زوجته جايا Gaia (= الأرض) بعد ذلك (المحرر).

المدينة (387 C)؛ باكين بلا خجل مع هذا البطل نفسه على باتروكلوس، وبذلك تضعف قدرتهم على تحمل الأحزان المقبلة (388d) وبصفة عامة يتعلمون التهاون مع السلوك غير المقبول لديهم، ذلك إذا وجدوه ممثلاً بواسطة الأبطال والآلهة - الذين يعتبرونهم فى مستوى أعلى من مجرد بشر عاديين، ومن ثم فهم يلعبون الأدوار النموذجية بالنسبة لهم (391c-e; Cf. 378b4-5).

وهكذا فإن ما تخيله سقراط فى المحاورة التى نناقشها أنه شعر تقليدى يستحق التشجيع، وما حذر منه لم يكن العنف المثير بدرجة كبيرة أو العلاقات الجنسية المثيرة - فهذا هو غذاء الرقابة المعاصرة - إنه سلوك على الأرجح يغذيه الخيال أكثر من التمثيل - إنه نقطة ضعف فى الشخصية قد نميل إليها جميعًا فهى دعنا نقول لحظات من توارى الروح وابتعادها قليلاً بعيدًا عنا.

جاء أساس الرقابة الصارمة على الشعر فى حديث أديمانتوس Adimantos عند بداية الكتاب الثانى (362e-7e). تتلخص فكرة هذا الحديث تقريبًا فى أن العدالة لا تحتاج كثيرًا للأعداء، وأن الشعر للأصدقاء، وأن الشعراء يميلون إلى أن يضعوا الفضيلة فى مرتبة سامية لدرجة أن الطريق الذي يريدون الوصول منه إليها يبدو شاقًا أو محالاً. أما السير فى الطريق إلى أسفل فهم يشاهدونه ويدينونه مع أنه يبدو أكثر نفعية؛ إذ يرجح أنه يجلب السعادة والمكافأة في هذه الحياة (364a-b). لهذا السبب فإنهم، وكذلك نحن، يمكنهم وبسرعة أن يتماثلوا مع الذي يلومونه أكثر من ذلك الذي يرفعون من شأنه. ومادمنا نحن صغارًا وضعفاء، يمكننا على الأقل أن ننشد رحمة الآلهة، كما يقولون، ونعوض بالمكر والدهاء ما يعوزنا من قوة (364e, 365c) - كيف نتعلم أن نحب أنفسنا الصغيرة والضعيفة! وحتى إن مكافآت العدالة تخيلوها، كما لو أنها هدف سلالة أعلى للثعلب (366e). ومن ثم فإن فحوى الكلام هو أن نقاوم الإغراء بالاعتقاد أن الشعراء أناس واقعيون أمناء يرسمون الهشاشة البشرية ومرارة الحياة في ألوانها الحقيقية. ولكى نصف الطبيعة البشرية بهذه الطريقة - برغم نوايا الشاعر هو أن تخلق نبوءة تحقق نفسها ذاتيًا عن القدر الأخلاقى الممتازة - فالأمر ليس مواجهة الحقائق، لكنه فيما يبدو خلق هذه الحقائق، أن تحيل

المشاهدين صورة من صور الشاعر نفسه أى الصورة المتشائمة.

بناء عليه عندما يفرض سقراط رقابة على الشعر لأغراضه الأخلاقية الخاصة، فعلينا ألا نعتبره كأنه يفرض برنامجًا أخلاقيًا على ما كان خاليًا من مثل هذا الشيء قبل ذلك، ولكن كأنه يضبط أى الصورة التأثير الشعرى الذي كان يحدث من قبل مصادفة فهو يواجه، بينما نعترف أننا نجده حلوًا أن ننغمس فى – ونشفق على – عيوبنا ونقائصنا – فى التمثيل المسرحى ولا أقل منه فى أفعالنا (387b2- 6,390a5) – يرفض سقراط فكرة أنه لا يمكننا أن ننشأ على نحو يجعلنا نجد حُسنًا فى العدالة وفى صور العدالة (401c6- d3). لو أن الشعراء يحكون قصصًا عن صعوبة طريق الفضيلة وكذلك مزايا الانتهازية، سوف يواجهها سقراط عن طريق نشر "قصة فينيقية" من شأنها أن تجعل الأمر جذابًا بشكل إيجابي لمواطني مجتمعه المثالي ليكونوا ذوى عقلية حضارية". (414b1-6,415d3–5). وعلى أية حال ليس بتقديم مزايا مألوفة، ولكن بغرس الثقة في النظام الاجتماعي الذي سوف يكون له تأثير (كما سنرى في النهاية)، السماح للجميع أن يستمتع بما هو جدير بالاستمتاع (–9.586d 7a). وفى "القوانين"، يصبح موضوع استخدام عذوبة الشعر فى إعلاء عذوبة العدالة أكثر وضوحًا[٢٢].

تدعم حاجة هؤلاء الشعراء إلى إيجاد جواب ملائم وصحيح صرامة سقراط فى رفضه "الزيف" و "الكذب" فى تعليم "الحراس"[٢٣]. تكاد القصة الفينيقية أن تكون "كذبة نبيلة" تحكى المواطنين (414c)؛ يذهل سقراط أديمانتوس بالقول إن كل التعليم يجب أن يبدأ بالأكاذيب – رغم أن سقراط سرعان ما يهدئ من روعه شارحًا أن تعليم الطفل يجب أن يبدأ بالأساطير، التي "إذا أخذت فى مجملها فهى زائفة؛ رغم وجود بعض الحقيقة بها" (377a). يطلب منا أن نأخذ رقابة سقراط على أنها امتداد لاستخدام "الأكذوبة" التى نجمع على الاعتراف بأنها نبيلة. فى الواقع، ما ينوى سقراط أن ينشره هو فى أعمق معناه الأخلاقى

(٢٢) *Laws* 659d . 663-4a .802 c-d.

(٢٣) المصطلح الإغريقى pseudos بالإضافة إلى أشكال الفعل التي ترتبط به يمكن أن يشير الى كل من الكذب العمد وغير المتعمد .

ليس زيفًا على الإطلاق، بل هو حقيقي تمامًا. ومن ثم فسقراط حريص على أن يقول – عندما يرفض كل أسطورة غير مقنعة وكل الشخصيات المصورة – إنها ضارة على المستوى الأخلاقي لكن أيضًا "غير حقيقية"، (أو "غير متسقة")[٢٤]. يؤكد سقراط أنه حتى لو أن الأساطير التافهة حقيقية فيجب ألا نقولها للصغار، على الأقل، ولو عن غير قصد (378a; and Cf. *Laws* 2.663d6-e2). يسمح أفلاطون للدوافع الأخلاقية أن تظهر من وراء الجدل حول الكذب، لأنه بينما يؤمن أن بوسعه أن يبنى جدلاً خاصًا باللاهوت والعلم الكونى cosmologia من شأنه أن يدحض المنظور الكونى الذى يعزوه إلى الشعراء (حيث على أساسه يبنون وجهات نظرهم الأخلاقية) هذا الجدل الذى أعطى لنا سقراط لمحة عنه فى نهاية الكتاب الثانى ومنه لا يريد أن يقيم قضيته الأخلاقية على مثل هذا المنطق التأملى وحده.

تحتاج هذه النقطة إلى توضيح. كان كل هدف سقراط من دقة معالجته البارعة للبيئة الشعرية التي ينضج "حراسه" فيها أن يربيهم على الاعتقاد والإحساس بأن الحياة العادلة هى أيضا الحياة الأكثر سعادة حقًا – وهو الاعتقاد ذاته الذي صمم الجدل فى "الجمهورية" ليثبته لنا. ويمكننا بسهولة أن نرى لماذا هي نبيلة هذه "الكذبة النبيلة"، لكن بأي معنى تكون تلك كذبة ؟ ليس لأن سقراط يعتبر أنها كاذبة بل على النقيض، هى كذبة فقط لأنها نوع من الحقيقة، والتي يمكن أن "تقدم لها الكذبة" فى نفوسنا – ومهما تكن الطبيعة الكونية للأشياء، ومهما يكن دقيقًا ذلك الجدل الخاص باللاهوت الذي أنتجه سقراط. وعلى النقيض وضعت: ليس فقط. هى الحقيقة، بل هى الحقيقة التي لابد أن نتخذها لأنفسنا. وسوف نعجز عن تحقيقها إن لم نحصن، عندما كنا صغارًا نتأثر سريعًا، بالمعرفة التامة بكيفية وضعها أيضًا فى رداء الأكذوبة (بذلك فالقاضي الجيد لابد وأن يكون) العارف بعد فوات الأوان لطبيعة الظلم، (409b4-c1). بهذا المعنى كان يمكن لسقراط أن يقول بعض الأكاذيب: وفى ذلك كان سقراط يقمع عن وعى التعقيد الكامل لما يعرفه، من أجل قيادة الشباب نحو الحقيقة الأخلاقية (حيث إنه أصر على أن كل الأمهات حاولت أن تفعل ذلك، رغم أنهن ربما يفعلنه

(٢٤) راجع: 378c1 , 380c3 , 381e5 , 386b10 , 391b7

عن غير إدراك تام، (377b-c). وبذلك تكون خطته هى توحيد النوعين المقبـولين للكـذب العمد، والذي يقول إن البشر لابد أن يـستخدموهما لكـى لا يكونـوا فـى كمـال الآلهـة (382c6-d3): فأولاً، الكذب العلاجى، والذى بواسطته ينضبط ويعـالج الـضعف الطبيعـي ونقص المعانى عند الأطفال[٢٥]. (والأساس لهذه النقطة ورد في المثال من الكتـاب الأول، فى 331c، كيف يمكن للمرء ألا يرد سلاحًا خطيرًا الى صديق، ويلجأ إلى الكذب لمنع ذلـك، إذا فقد الصديق صوابه فى الوقت ذاته؛ قارن 389b-d). وثانيًا، الكذبة الأسطورية، والتـي عندما لا نعرف "ماذا تكون فعلاً الحقيقة حول الأشياء القديمة"، نبنى قصة أشبه بالحقيقـة على قدر الإمكان – بمعنى – أنها تحظى بالقبول (مجرد التفسير المعقول) أو – و – تتواءم مع الأخلاق لتفسير حتى الفلسفة الكونية، وتبرز القصص التى كنا نقصها على الأطفال، كما هو الحال فى "تيمايوس"[٢٦]. لاحظ، مرة أخرى، أن سقراط هنا لا يعزل خيالية الأسـطورة الشعرية، بل يؤكد أنها تأملية. فى حين أن الخيال بالنسبة لنا له قيمة إيجابية ومستقلة، أما التأمل فهو الخيار الثانى الأفضل، إنه محاولة للوصول إلى الحقيقة، وهو مفيد (382 d3)، وربما نقارن – ولو أن المقارنة مبتذلة – "الكذبة" التي تُقال للأطفال اليوم عن سانتا كلـوز. بقدر كونها ليست ببساطة انغماس مراهقين – فالرغبة في حياة بديلة في عالم أكثر رحمة، كما شوهد فى عيون أحد الأطفال – فذلك له هدف إعطاء الأطفال متنفس ينمون فيه القـيم الملائمة لعالم أكثر رحمة. تلك قيم ضد فرض الشكية على الحياة فى عالم اليوم، والتي من خلالها سوف يبدو الزيف التاريخي – عندما يرفع القناع – والقصة ذاتها ستبدو هي الحقيقة الكاملة.

لكن ربما لا تبدو هذه المقارنة مبتذلة تمامًا، بل مضللة؛ حيث إن الأطفال فقـط هـم الذين يؤمنون بسانتا كلوز. بينما سقراط، وبكل سهولة شديدة، يطيل نطـاق رقابتـه فـي عبارات كثيرة ذات صدى عفوى (ويبقى لكل من هؤلاء الصغار محور اهتمامـه فـي هـذه الكتب) لكى يتضمن المشاهدين الشبان[٢٧]. أكثر من ذلك، فإن القصة الفينيقية تُقال للجميع،

(٢٥) راجع: 377 b1-3, 378a3.

(٢٦) راجع على سبيل المثال: 29 c4 -d3, 48d1-e1

(٢٧) راجع: 378d1 , 380c1,387b4

حتى للحكام أنفسهم (414c 1-2). ولا يبدو أن أحدًا في مجتمع أفلاطون الفاضل، بلغة المقارنة، كان سينمو بعيدًا عن الاعتقاد الحرفي فى سانتا كلوز، وهذا يربك (كما يجب) اعتقادنا العقلانى بأنه فى مرحلة ما من العمر يجب أن ينظر للناس على أنهم ناضجون بدرجة كافية؛ بحيث يترك لهم الأمر بوصفهم أفضل قضاة للشعر فيحكمون فيما إذا كان هذا الشعر الذي يعرضون أنفسهم له يضرهم أو لا يضرهم. إن الأمر معقد بحقيقة أن "الحكام" عند هذه النقطة من الجدل في "الجمهورية" ليسوا بعد "ملوكًا فلاسفة." وهم الذين يظهرون فى نهاية الأمر طبقة حاكمة، ويتحتم علينا أن نعض بالنواجز على الكرة ولا نخفى عن أنفسنا أن أفلاطون يعتقد أن بعض الشباب أو معظمهم يظلون أطفالاً بمعنى الكلمة طوال حياتهم. إنه ليس فقط للأطفال، ولكن أيضًا لصالح "الرجال الذين يجب أن يكونوا أحرارًا، ويخشون العبودية أكثر من الموت" تلك الرؤى الكئيبة للعالم السفلى لابد أن تزول من الشعر (387b4-6). وفى محاورة "فايدون" يطلب كيبيس Kebes من سقراط أن يكدس أكوام الجدل حول فكرة خلود الروح ليس من أجل كيبيس أكثر مما هو من أجل "الطفل الذي بداخله" الذي يخشى شبح الموت (77e3-7). وفى سيكولوجية "الجمهورية" تنقسم الروح إلى أجزاء ثلاثة؛ فالجزء السفلي مكون من دوافع وشهوات غريزية من شأنها – إن يسمح لها أن تسيطر على الأجزاء الأخرى – أن تسود، وفى أسوأ الظروف، وتصبح كأنها أسوأ أنواع الأهواء الصبيانية. ويمكن أن يوصف هذا الجزء أيضًا، كما سنرى، بطبيعته بأنه أكثر أجزاء الروح تمسرحًا. وجميعنا نحمل هذا الطفل المسرحى واستبداده الكامن بالقوة بداخلنا عبر الحياة؛ وهذه الحقيقة لها أثران: أولهما، أن الحافز المسرحي للشعر لابد من أن يوجه بعناية حتى بالنسبة للمراهقين، وثانيهما، لكونهم مراهقين (بالمعنى التقليدي) لا يكون أى منهم مؤهلاً تلقائيًا لأن يقوم بالتوجيه.

لم يبرهن الجدل تمامًا هذه المعاني حتى الكتاب العاشر، إلا إنه تم التعبير عنها بطريقة تمهيدية فى المرحلة التالية من النقد فى الكتاب الثالث – تلك المرحلة التي أول ما نواجهه عندها هو مظهر نقدي أكثر راديكالية وأكثر تجددًا، يتجه نحو طبيعة الشعر التقليدية. والفكرة هي تمهيدية بمعنى أنها تظل فى مستوى فنى محدود بطريقة أو بأخرى،

ولا تبتعد عن آلية المصطلح الشعري؛ حيث لا يمكنها أن تفسح مجالها (كما يحدث في الكتاب العاشر) باللجوء إلى أدوات نفسية وميتافيزيقية، والتي يجب على هذا الأساس أن تقوم عليها هذه النقطة في "الجمهورية"، لكنها جديرة بتعميق الاجتهاد لفترة حول الجذور التقنية لذلك النمو الكامل.

يشير أفلاطون إلى كل من مستوى الفقرة التقني، وحقيقة أن شيئا جديداً على الأبواب بأن جعل أديمانتوس المتحير يطلب أولاً شرحًا لتعريف سقراط والفرق بين "المحتوى" و "الأسلوب" أو الشكل (lexeos, 392 c6)، وهنا نجد المثل الذي ضربه ليوضح ما يعنيه "بالأسلوب": أى التباين ما بين "السرد البسيط" و "السرد خلال المحاكاة" (392c6-d7). فحيرة أديمانتوس لا تعنى سوى أن هذه المصطلحات ذات طبيعة تقنية، وليست مجرد تعبيرات أفلاطونية مستحدثة. وما هو أفلاطونى بشكل مميز هو بالأحرى التركيز على السمة الأخلاقية لمثل تلك التقنيات. فبالرغم من أن مفتاح الاصطلاح "محاكاة" هنا يجعل بؤرة الاهتمام بما يبدو متخصصًا، وأغلب الظن تطبيق تركيبى للجملة – ليدل على صياغة سردية بشكل مباشر أكثر منه غير مباشر – ومع ذلك سرعان ما نكتشف أن تمييزًا أكثر أهمية بكثير من مجرد تركيبية الجملة هو محل جدل (وهذه هي المرة الأولى في "الجمهورية" التى يبرز ذلك فيها). إن الرغبة في التكلم بصوت غير صوت المتحدث يصبح مفعمًا بتضمينات غير مرغوب فيها.

ولنفكر فى كيف يشرح سقراط نفسه لأديمانتوس. وبالإشارة إلى الأبيات الافتتاحية "للإلياذة"، فهو أولاً يصف كيف أن هوميروس ينتقل من حكاية رسول الكاهن خريسيس Chryses البسيطة إلى ولدى أتريوس، والتي لم يحاول الشاعر فيها أن يجعلنا نعتقد "أن أي فرد سواه يتكلم "لتوصيل نداء الكاهن الساخط للملوك "كما لو أنه هو نفسه خريسيس": ويلجأ سقراط إلى التشخيص كوسيلة لتقديم العون من جانب المعلم ليشرح ما هو غير مألوف بالنسبة لأديمانتوس (392d8-e1, 393d2-3) وعندئذ لا يستطيع أن يتحدث إلا بلسانه النثرى شخصيًا قائلاً: "لست شاعرًا". وفى المقابل نجد التشخيص هو العمود الفقرى للإنجاز الهومرى، لاحظ كيف يمكن أن يبدو تلخيص سقراط مضحكًا لا حياة فيه

(وليس عبثًا أنه نبهنا بأنه لا يتمتع بموهبة شعرية).

ومن ثم، ففي تلك المقدمة الطويلة، لم يكن أفلاطون مهتما فقط بأن يجعل مشاهديه يتآلفون مع فوارق تقنية معينة بل، والأهم من ذلك، بأن يوضح (أكثر من أنه يصف) البعد الأخلاقي لتلك التقنيات (وللسبب نفسه الذي جعل سقراط الشخصية فى المحاورة يلجأ إلى ضرب المثل وعدم الاكتفاء بالشرح). لاحظ الآن كيف يتقدم سقراط. فما إن أسس سقراط مصطلحاته الفنية سأل ما إذا كان مسموحًا "للحراس" الشباب أن يكونوا "محاكين" (394e1, mimetikous)، ونحن نرى أن لهذا المصطلح دلالة رسمية تمامًا بالإضافة إلى الإشارات الأخلاقية الضمنية. وبشكل رسمى، يجب على "الحراس" أن يؤدوا الشعر الذي يحتوى على خطاب مباشر بدرجة طفيفة، ويحاكون فقط الشخصيات الخيرة (396c-e). وبذلك فإنهم لن يكونوا "محاكين" بالمعنى السقراطي، باعتبار أنه يعنى بهذه الكلمة ليس مجرد "الانغماس في" - ولكن الميل إلى - المحاكاة (في 395a2) يفسر سقراط جملة "سيكونون محاكين" مثل ("سوف يحاكون أشياء كثيرة"). وعلى المستوى الأخلاقي، يفترض سقراط أن استخدام الكلام المباشر في الشعر سوف "يجذب الحراس،" ويستثير فيهم الرغبة فى الكلام كما لو كانوا هم هذا الشخص (بمعنى الشخصية المتحدثة)، مع نتيجة أنهم "لن يخجلوا من مثل هذه المحاكاة" ولاسيما إذا كانت الشخصية خيرة، فى حين أنهم لا يريدون "بجدية" أن يشبهوا أنفسهم بشخصية سيئة (396c7d5). ولاسيما أنه من الضروري أن نسترجع إلى أي مدى يكون النموذج المعاصر من القراء التأمليين لأفكار أفلاطون. إن على "الحراس" أن "يؤدوا" هذا الشعر: فالمحاكاة تكون بقدر ما يفعلونه مثل ذلك الذي يفعله الشعراء (على سبيل المثال 395d7)؛ حتى إن استجابات أحد الممثلين تقدم (قياسًا) أفضل مما يقدمه القارئ، ولو أنهما متقاربان. وإنها جدية الالتزام الأخلاقي المتوقعة تلك التي تدعم ادعاء سقراط بأن المحاكاة إذا مورست بشكل منتظم منذ الطفولة، ستصبح متأصلة في عاداتنا الخاصة وسلوكنا، في كل من تصرفنا المادي ونماذج تفكيرنا (395d1-3). "المحاكاة" في حقيقة الأمر، كلمة غاية في الغموض (في اللغة الإنجليزية imitation) لما يتحدث عنه سقراط بوضوح هنا: "المماثلة" أو "المنافسة" ربما ستكون أقرب إلى المعنى

المقصود.

وبإعادة النظر فى الحكاية الرمزية البسيطة للمحاكاة التى تمدنا به مقدمة سقراط الخاصة، يمكننا أن ندرك أنها تتبع النموذج الذي يطرحه "لحراسه" فهو يوظف المحاكاة فقط أداة لتعميق الفهم (مثلما هو على "الحراس" أن يحاكوا وصولاً إلى حياة تأملية) والصوت ينطق به (مثل الأصوات التى على الحراس أن ينطقوا بها أى أصوات شخصيات يطمحون إلى أن يكونوا مثلهم) والصوت الذي يخرجه يظل صوته الخاص بشكل مميز – ويصبح هوميروس سقراط، وليس النقيض بالنقيض، ومثلما أظهر سقراط أن المحاكاة هى روح أشعار هوميروس؛ فقد تم مقارنة الحراس بأناس يعتبرون أنه لا يوجد موضوع غير جدير بالمحاكاة، وذلك بسبب التنشيءة السيئة (396c2-3)، يظنون أنه لا يوجد موضوع غير جدير بالمحاكاة، سيحاولون محاكاة كل شيء بجدية وأمام جمهور عريض"، وليس فقط الأوغاد والمجانين، ولكن أيضًا الكلاب والخراف والصدى الناتج عن مثل هذه الأشياء مثل الرعد أو العجلات أو الطبول والأبواق (397 a-b,395e-6a).

وعلى المستوى الظاهرى، نحن على مبعدة من الأشعار الهومرية هنا؛ فالحديث يدور حول الخدع المسرحية للتراجيديا والكوميديا، بينما يبدو أن سقراط يحكم على الأسلوب الملحمي الأقرب إلى الخطاب الشعرى السائد، والذى كان "الحارس" يوظفه (396e4-8 وبشكل مشابه في "القوانين" في 2.658c-d)، يحكم "الأثينى" على التراجيديا بأنها المفضلة لدى "السيدات المتعلمات والشباب، وكذلك عامة الجمهور بشكل كبير"، (إن هوميروس وهيسيودوس مفضلان لدى الشيوخ مثلما هما لديه تمامًا). ومع ذلك فالمحاكاة مكون من مكونات طموح هوميروس كما هى من مكونات طموح عامة الناس وسوقتهم، وعلى الرغم من أن الشعر الملحمي، بوزنه الوحيد ونغمته العالية بصفة عامة، فإنه يقترب من الأسلوب البسيط والنسبي غير المتغير والمعلن بأنه ملائم للحارس (397b6-c1)، مقارنة بتلخيص سقراط يوضح (إن كان مثل ذلك التوضيح مطلوبًا) أن هوميروس لم يكن يهدف ببساطة إلى نقل معلومات عما حدث في طروادة (وهى المعلومات التى تضمنها تلخيص سقراط بطريقة ملائمة) لكن هدف هوميروس كما لو أنه يقدم لنا طروادة كلها، لكي يحيطنا علمًا بمجمل

أهوالها الأساسية. وذلك لكي يوظف المحاكاة ليس كما يوظفها "الحارس" أى دعامة لجعل مثاله الأخلاقى أكثر حيوية، لكن وسيلة لفهم الإشارات الأخلاقية لسلسلة متكاملة من الأحداث أينما وقعت. وعلينا أن نحكم على إساءة أجاممنون عندما سمع السخط في صوت خريسيس؛ لكن علينا أن نصل إلى المأساة الأكبر للأحداث في طروادة عند سماع صرخة أخيليوس الغاضبة، حزنًا، وفى لحظات اليأس. في نقطة جوهرية. يكون هوميروس قريبًا من "المحاكى" الفج الذى نعرفه (397a1)، وجدير بالملاحظة أن سقراط لم ينتقد هذا الأخير؛ لأن النماذج التي اختار أن يحاكيها سيئة السمعة (رغم أن بعضها سيكون)، ولكن ببساطة لأنه لم يميز بين ما هو حسن السمعة من نقيضه فى اختياره لنماذجه، لكنه يحاكى أي شيء وكل شيء بمنتهى الجدية (367a2-4). بمعنى، أنه يعامل المحاكاة باعتبارها نشاطًا جيدًا في حد ذاته أكثر من كونه معتمدًا على قيمة الخير فيما يحاكى، ولم يفعل هوميروس أقل من ذلك، فى معاملته للمحاكاة على أنها نهجه المفضل فى الفهم. وعلى النقيض، فإن سقراط، رغم أنه يدرك أن محاكاة النماذج الجيدة جزء يتناسب مع تعليم "الحارس" يصر على أن النماذج السيئة يمكن أن تفهم - ولابد من أن تفهم - دون أن تحاكى (وبذلك فلا بد أن "حراسه" يعرفون ويدركون "الشخصيات المجنونة والوغدة. دون أن يؤدوها أو يقلدوها" (396a4-6).

وبذلك تظهر المحاكاة على أنها موضع شك بطبيعتها، وتكتسب قيمة فقط عندما توجه صوب التغلب على قيودها، أى عندما يمارسها "الحراس" الذين يهدفون إلى أن يصبحوا في الحياة ماكانوا قد حاكوه مجرد محاكاة فى البداية. إن اللحظة التي تصبح فيها المحاكاة ذات قيمة يضعف إدراك المحاكى لأفضل أنواع الحياة. وعند هذه المرحلة في جدل "الجمهورية" يؤيد سقراط هذه النقطة عن طريق استدعاء المبدأ الذي يؤسس عليه مجتمعه المثالي: بأن كل شخص يمكنه أن يقوم بمهمة واحدة على نحو جيد، لكن إن هو، أو هي، حاول أن يكون جيدًا فى مهام عدة، فمن المرجح أن يفشل فى هذه المهام جميعًا. هكذا أيضًا، يبدأ سقراط بالقول، ففي مجال المحاكاة يتخصص الواحد من الدراميين أو الممثلين في التراجيديا، وآخر فى الكوميديا، وهكذا دواليك (394e2-5b1). وعلى أية حال، فإن

التشابه لن يؤدى إلى هذه المصطلحات، بسبب خصوصية النشاط الشعري: بمعنى أن الشاعر أغلب الظن يتكلم عن مهام الآخرين أفضل من مهامه هو؛ حيث إنه، كما يبدو، فضولي محترف. وبذلك يظهر أن التراجيدي فقط لديه مهمة واحدة، بينما على المستوى الأخلاقي أكثر من المستوى التقني الخالص فإنه سوف، كما لاحظنا، يحاول أن يكون أناسًا كثيرين فى وقت واحد – أن يستخدم صورة تعدد الشخصيات، بكثير من الجد، باعتبارها وسيلة لفهم نماذج الحياة البشرية. وبهذا المعنى تكون المهمة "الواحدة" المحاكاة الشعرية في صلب جوهرها متعارضة مع مبدأ "الشخص الواحد والمهمة الواحدة". (ونتذكر أنه بالنسبة لسقراط فإن عبارة "يكون محاكيًا" تعنى "أنه يحاكى أشياء كثيرة" 395a2). وعلى الرغم من أن "الحراس". يحاكون عدة شخصيات – الشجاع، والمتحكم في نفسه، والتقى، "وكل هؤلاء" – فهم يحاكون ما يساعد على مهمتهم الواحدة في بناء مجتمع حر (395b8-c5)؛ لكن بالنسبة للشعراء تكون محاكاة أناس كثيرين جيدة في حد ذاتها؛ لأنها في نهاية المطاف تؤدى للغرض الأخلاقي الواحد: فهى أمر جيد لأنها طريقة للفهم، ومن ثم. رغم أن سقراط يبدأ بتوضيح المعنى التقني الذي يطابق الشعراء عليه مبدأه الاجتماعي. وأنه بقوة مبدنه ينهى المناقشة بإقصاء الشعراء المحاكين من مدينته المثالية، مُصرًا على ألا يكون هناك مكان لموهبتهم في مجتمع خال من الشخصيات "المتعددة" (397d10-8b4) وما يبرر تحوله هذا هو أنه في مسار المناقشة وضح النتائج الأخلاقية للنهج الفني للشعر.

وبذلك، حينما بدأ بتمييز ثلاثة نماذج من الخطاب الشعرى على أساس فني خالص – السرد، "المحاكاة" (خطاب مباشر). وثالثًا الأسلوب الذي يوظف هذين النوعين معًا (394c) – واختتم بحكمه (على الأسس التي تم مناقشتها) ما بين ثالوث مختلف من المصادر الشعرية، وبين الأساليب "الصارم" و"العذب" و"المختلط". وهنا ترتبط الأساليب وتصطبغ بروح مستخدميها المتميزة؛ فالأسلوب "الصارم" يستخدم المحاكاة بحذر ويرتبط بالسرد الذي يجب أن يتبناه الحارس، وأما الأسلوب "العذب"، والذي يفضله العامة (أما المختلط لم يكن محددًا أبعد من ذلك، لكن الملحمة الهومرية سوف تقع طبيعيًا فى مكان من هذه النقطة فى هذا الاطار، 397b6–e2). وعلى مستوى المصطلحات التقنية؛ فكل تلك

الأساليب سالفة الذكر توظف كلاً من السرد والكلام المباشر، وهكذا يمكن تصنيفها تحت النوع الثالث من الثالوث السابق ذكره. إن قصد أفلاطون من هذا التطوير يؤكد أن التمييز المهم فى هذا الميدان هو فى جوهره ليس تركيب الجملة، وإنما الجانب الأخلاقى. إن التحول من الثالوث السابق إلى الثالوث الأخير محير على المستوى المحتمل بالنسبة للقراء المعاصرين إلى حد أننا أقل استعدادًا على أن نربط الأساليب الشعرية بالنزعة الأخلاقية، إلا أن بعض المعلقين قد عزوا هذه الحيرة إلى أفلاطون نفسه(٢٨). ونجد أفلاطون حريصًا على أن يتجنب مثل هذه الحيرة مثلما يظهر بين الاصطلاحات الثلاثة في ثالوثها، بالإشارة إلى أحدهم كأنه "المختلط" (397 d 3 , 397 d 6)، وإلى آخر كأنه "ذلك الذي يوظف كليهما" (394 c 4, 396 e 6) وليس كأنه بأية حال "خليط".

وهناك نتيجة أخرى لهذا التطور هى أن قيود سقراط على ما قد يحاكيه "الحراس" ربما تكون أكثر ارتخاء مما نعتقده نحن؛ حيث إننا لا يجب أن نعتبره قد أنكر عليهم – على الأقل، ليس بالتطبيق الصارم لمجرد المعيار الفني – أى نوع أو كل الشعر الذي تقدم فيه الشخصية الفاسدة صوتًا مباشرًا لفسادها أو فساده (أى المحاكين). ذلك أن فحوى التوصيف السقراطى الأساسى هو أن الشخصيات الجيدة لن تريد "بجدية" (*spoudēi* , 396 d4) أن تشبه نفسها بواحد أسوأ منها (5– 4 d 396). وذلك يمكن فهمه عن طريق المقارنة بنوع من الرد على الشعر الذي منعه سقراط من خلال الرقابة مبكرًا في كتابه، قبول الشباب لفقرات هومرية غير جديرة (7-2 d 388): إن مثل تلك الأشعار، كما يقول، خطيرة إذا استمع إليها الشباب بجدية، إذا لم يضحكوا فيها ساخرين على أساس أنها قيلت بشكل غير لائق. ليست النقطة المهمة هى أن "الحراس لم يتجنبوا بشتى الطرق سماع أو أداء الكلام المباشر للشخصيات غير الجديرة، لكن الأهم هو أن يتجنبوا أى تورط أخلاقي، أو التماثل الجاد مع هذه الشخصيات وتصرفاتها. ولذلك يرى سقراط (387e9–8a3). إن البكائيات ينبغى ألا تسند إلى الرجال الأبطال، بل للنساء فقط – ولا تسند حتى إلى الشخصيات

(٢٨) قارن على سبيل المثال Annas, "*Triviality*" , p. 27, n.37 الذي يقول إن أفلاطون وجد أنه من الصعب أن يصمم هنا على رأيه" وأنظر كذلك Else, *Plato and Aristotle*, p. 36 "والذي يعتقد أن أفلاطون يشوش الأشياء عن عمد.

النسائية الجادة[٢٩] – ولا حتى إلى الرجال ذوي النوعية الدنيا؛ لأن محاكاة لسلوك غير الجدير فى الأدوار التى تؤخذ على أنها نماذج، وليست المحاكاة فى حد ذاتها tout court، هو ما يسعى سعيًا حثيثًا لأن يتملكه.

وذلك ما يوضح أيضًا النقطتين الأخريين اللتين أضافهما سقراط إلى قاعدته: أولاً، إن الأشخاص الأخيار ربما يقلدون حقا شخصيات شريرة بكل جدية إلى حد ما (وذلك سيكون الحد الأدنى) أن حتى تفعل هذه الشخصيات شيئًا خيرًا (بكلمات أخرى، لو أن الشخصية تحمل إصلاحًا أخلاقيًا، ويتماثل معها فلن يكون أمرًا سيئًا). وثانيًا، إنه بالرغم من أن "الحارس" ربما يخجل "بجدية" أن يحاكى شخصيات غير جديرة فى عدم جدارتها (مقارنة بما يفعلون هم من أشياء طيبة)، وقد يحاكي تلك السمات، لكن "على سبيل اللهو" (396d3–e2)[٣٠]. وفى السياق، يبدو أن العبارة تفسح محالا لنوع ساخر من المحاكاة[٣١]، والذي يستطيع من خلاله المحاكى الجيد أن يصاحب أو يمثل دور الأصوات الفعلية السيئة بينما يبقى مع ذلك منفصلاً عنها – ولا يتعامل معها على أنها أدوار النماذج – ويضحك منها ساخرًا. وبالطريقة نفسها الطريقة التى رأينا سقراط يتمنى أن يتبناها الشاب فى مواجهة انفعالات هوميروس غير الحميدة. ولا يطور سقراط بالفعل هذا الاختيار "لحراسه": كما رأينا، فهو لم يتخيل أن الشباب يفهمون هوميروس بطريقة ما غير الطريقة الجادة، ولذلك يلجأ سقراط إلي الرقابة. لكن التوصيف هو ذو صلة خاصة بأي واحد يحاول تصوير ممارسة أفلاطون الأدبية مع قاعدة سقراط في هذا العمل، ومع ذلك، فإن "الجمهورية" ذاتها تتفاخر في كتابها الافتتاحي بمحاكاة مطولة وساخرة لثراسيماخوس Thrasymachos، وهى شخصية غير خيرة تمثل بطريقة غير جادة. ألم يكن ذلك غير ملائم أن يسمعه "حارس للجمهورية؟ ونلاحظ كيف صور ثراسيماخوس المتوعد والمستبد بشكل

---

(٢٩) المصطلح اليوناني spoudaios يعنى كل من "جاد" و "جيد" والترجمة غير الدقيقة تحتفظ بصدى المحاكاة "الجادة"

(٣٠) 396e2 paidias charin قارن تفسير Nehamas,"*Imitation*", p.49 الذي يتخذ عبارة "على سبيل اللهو " ليعرف محاكاة الشخصيات السيئة المنشغلة في عمل أشياء جيدة

(٣١) لمعنى paidia (" تنكيت "، " كوميديا "، هجاء ")، راجع:
Aristotle, *Nicomachean Ethics* 4.1128 a 19 –24 .

كاريكاتوري أكثر من كونه شخصية (يمكن وصفها تجسيدًا للوقاحة) – وهي نوعية تصوير شائع عند كل أوغاد أفلاطون ومهرجيه، مثل كالليكليس Kallikles وإيون. بالطبع، تكاد شخصية سقراط أن تكون الشخصية الوحيدة التي رسمت كاملة وبشكل مركب في المحاورات. وربما كان أفلاطون على وشك أن يحاكى صوت العدو بالطريقة التي نحن المشاهدين الفلسفيين، لسنا شبابًا ولا سذجًا حتى نحتاج إلى الحماية الكاملة من جانب الرقابة. سنكون غير قادرين على التعرف عليها وعلى السمو بالتغلب على سمها venom(٣٢).

٥- "الجمهورية": الشعر مهزومًا

يتمثل نقد أفلاطون الأساسي للمحاكاة الشعرية، وكذلك نقده للشعر فى حد ذاته، في أن الشعراء ينصب اهتمامهم على المحاكاة بغض النظر عما هو محاكى في حد ذاته، ويعتبرونها عملية تسعى إلى المعرفة أو إلى الفهم، لكن عند هذه النقطة نتساءل: ما "الخطأ" في أن نعتبر المحاكاة الشعرية محاولة للفهم ؟ وهل نفترض جدلاً أن أفلاطون أيضا، كان على الأقل قد قطع أية صلة ضرورية بين نشاط الأداء الشعري (وهو المحاكاة) والفهم الملائم أخذين في الاعتبار الكورس الديونيسى في "القوانين"؛ فلماذا لا نفكر في المحاكاة بوصفها نوعا من الفهم فى حد ذاته – بين أنواع أخرى، وهو عضو مكتمل النضوج ؟ أى عن طريق المشاركة التخيلية فى الموقف الممثل. نألفه من خلال "تعاطف" لا ينم عن قبول ضروري للأحداث أو النزعات المصورة، ولذلك فهو لا يحتاج إلى رقيب، وهكذا نصل إلى فهمه ربما بطريقة أفضل من لو أننا حافظنا على مسافة تحليلية(*). ولنفترض جدلاً أن الأداء الشعري يمكن أن نقدره على نحو ملائم بنتائجه فقط، دون أخذ مصدره في الحسبان؛ ولكن لماذا القلق حول ذلك، عندما تكون النتائج هى نتائج الألفة بآفاق موسعة ؟ عندما يكون الموقف المصور بحجم "الإلياذة" وعرضها المتسع تقدم الألفة الممتلئة (وهى أكبر مما يمكن أن يزعمه أى إيون أو أى شخص تافه من السوقة) أفقًا يشمل العمر كله. هكذا علينا

---

(٣٢) قارن. على أية حال، ميل أفلاطون إلى الكوميديا المسرحية:و خاصة في القوانين 816 d-e.

(*) المقصود مسافة بين المشاهد وموضوع المحاكاة وشخوصها تسمح له بالقدرة على التحليل. وهو ما يذكرنا بمصطلح المسافة الجمالية. انظر أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ١٨ وما يليها، وقارن أدناه، ص ٢٤٩.

أن نتعقل الأمر فمحاولات أفلاطون الجدلية فى أن يملأ هذا الخط من التفكير، يتطلب منه أن يبنى على أساس لا يقل عن السيكولوجية والميتافيزيقا المقامتين بجهد فى ظاهر كتب "الجمهورية" التالية، وأن يثيرها فى مستهل هجومه على الشعر فى الكتاب العاشر.

وفى مناقشتنا للقصة الفينيقية التى قد ينشرها سقراط بين كل أعضاء مجتمعه العادل. بما فى ذلك الحكام، لاحظنا أن هؤلاء "الحراس" متميزون عن "الملوك الفلاسفة" الذين يظهرون قادة للمدينة الدولة فى الوصف الذى يلى ذلك. سيدرك هؤلاء الفلاسفة، - فى المقابل - ظروف تعليمهم لأن سقراط هو الذي رسم نموذجه؛ حيث عليهم ان يقبلوا طواعية (ولو على مضض) وفى وعى تام المطلب الذى يفرضه عليهم بأن ينزلوا (بلغة الاستعارة الشائعة) من سماء التأمل الفلسفي المحض إلى "كهف" الحياة السياسية، وأن يحكموا فى المدينة المثالية (7.520d1-e3). وإحدى الطرق التي نرى لماذا تقدموا فيما وراء مجرد "الحراس" الأفاضل لذلك المجتمع العادل هى أن نتدبر أمر المقارنة التي يعقدها سقراط في الكتاب الثالث مابين التعلم ليصبح الإنسان "حارسًا" والتعلم من أجل القراءة (502a7–c9). فلابد أن يتعلم "الحارس" كيف يتعرف على "أنماط" (*eidē* 401 c2) الشجاعة والسيطرة على الذات والفضائل الأخرى؛ لأنها تبرز فى الحياة الاجتماعية، ليس الأمر أقل من ذلك فى المحاكاة الشعرية تمامًا مثلما نتعلم أن نقرأ بالتعرف على حروف الهجاء؛ لأنها تبرز في تنوع هائل من المجموعات، و علينا أن نستخدم المهارة ذاتها للتعرف على صور من الحروف التي نصادفها منعكسة فى المرايا. والنقطة التي تستحق التركيز هي أن "الحراس" يتعلمون كيف يقرأون، إلا أنهم لا يتعلمون شيئا عن القراءة؛ ولنغير المجاز بشكل طفيف ونقول: يتعلمون قواعد الفضيلة بأن يتحدثوا بلغتها، إلا أنهم لا يصبحون نحاة. فيستطيع المرء أن يتعرف على "أنماط" الفضيلة تمامًا من داخل مفهومه هو الخاص عن الحياة الفاضلة، بمجرد أن يعيشها، أو يستطيع المرء أن يحاول لا أن يعيش هذه الحياة فقط بل ويستطيع أن يتفهم ظروفها؛ فلا يتعرف عليها فقط لكن أيضا يستوعبها[٣٣]، وأن يدرس نظام الفضيلة (وذلك شيء ربما نغامر به مع أفلاطون بأن نتحدث عن كيف يتعلم "الحراس"

(٣٣) الفعل الذي يعنى (يقرأ) يعنى أيضا يتعرف على anagignoskein قارن أيضا gnorizomen, 402 c5 .

الفضيلة – ومن ثم فإننا ندنو من الميتافيزيقيا الأفلاطونية، وتبدأ الأشكال – المثل Forms التي ندرسها، كما لو أنها، تستحق الحرف الكبير "F" الذى تبدأ به.

ما يقلق المعلقين(٣٤) هو أننا لو أخذنا "أشكال" الفضيلة المذكورة هنا على أنها أشكال أفلاطونية مكتملة النضوج، فإن الصور الشعرية المذكورة تكون مثل تلك المثل على أنها موضوعها المباشر؛ وذلك يناقض تفسير المثل الوارد في الكتاب العاشر، والذي بناء عليه حاكى الشعراء المثل بطريقة غير مباشرة، بمحاكاة تحليل المثل في العالم. فلنسلم جدلاً أن المثل العلوية لم تكن عند هذه النقطة قد ظهرت بعد في النص، لكن دعنا نفهم كم هى وثيقة الصلة بتلك المثل القائمة فعلاً – مثل الفضيلة الموجودة في الحياة. إن المثل الأفلاطونية – فى جوهرها – مستويات ثابتة تشكل أبعد خلفية لما نعيشه نحن، ومن ثم، فلا يمكننا أن نعبر بشكل كامل عن فهمنا لها بمقولات واضحة. يضعها أفلاطون لتعمل داخل نظام مع ما سنطلق عليه الكونيات ونظرية المعرفة جنبًا إلى جنب مع النظرية الأخلاقية. لكن دعنا نقصر الكلام على الجانب الأخلاقي الوثيق بهدفنا هنا، فنحن بذلك يمكننا القول بأنها تمثل محاولة لتقديم أفضل حياة إنسانية؛ بمعنى أنه يوجد مثل تلك المثل فى الطبيعة البشرية، ولها ثوابت. ونحن نستطيع (على نحو غير متكافئ) أن نعبر عن المثل المتسامية أكثر من المثل الماثلة فى الواقع والتى تأملها الفيلسوف الملك بقوله إنه لا يعمل فقط ضد خلفيتها بل بإدراكٍ واعٍ لها بوصفها خلفية، وهو إدراك يجعل من العالم كهفًا، تكون الحياة فيه مصحوبة بقدر من الاغتراب.

يسعى التلميح إلى الافتراضات الميتافيزيقية لنشاط الفيلسوف إلى أن يستهدف الوصول إلى السيكولوجية التى ترتبط بها أو تقابلها وتشرحها عداوة أفلاطون لسيكولوجية المحاكاة الشعرية. ومرة أخرى، دعنا نقارب هذه النقطة من خلال المجاز الأفلاطوني. إنه لأمر مدهش أن سقراط عندما يصف كيف سيبنى الفلاسفة المجتمع المثالي، يختار القياس مع صناعة الصور الفنية؛ فالفيلسوف يشبه الرسام، فهو أولاً ينظف لوحة المدينة، ثم يخط على هذه اللوحة شكل دستور جديد، وفى النهاية يملأ هذا الفراغ بألوانه المتمازجة،

---

(٣٤) على سبيل المثال .Adam, Republic, 1, p. 168

وطيلة الوقت ينظر إلى المثال النموذجى الإلهي في محاولة لأن يخلق صورة هي الأقرب منه بقدر المستطاع وفى الحدود البشرية وتصوراتها لمثل الفضيلة (6.500 e- 1c ; Cf. 484 c-d). في حين أن "النماذج"[٣٥] التي كان "الحراس" ومواطنوهم عملوا بها كانت نماذج، يمكن فهمها بشكل تجريبي، من السلوك الفاضل (وغير الفاضل) والشخصية الفاضلة (وغير الفاضلة). إن "المثال النموذجى الإلهي"[٣٦] الذي ينظر إليه الفيلسوف هو شىء لا يقل عن مثال لابد على المجتمع أن يتواءم معه. فبالنسبة "للحارس" الشاب، نادرًا ما تكون مثل الفضيلة مميزة عن النماذج الإنسانية الفعلية التي يبدأ بمحاكاتها والتطلع إليها والتي يأمل أن يستطيع الارتباط بمستوياتها والانضمام إليها (فلم يصبح مجرد محاكى). إلا أن هناك معنى ينبغي على الرسام الفيلسوف أن يظل محاكيًا. ذلك أنه يتطلع ويحاول أن يتماثل مع شىء ما، لعله مع ذلك يعترف أنه ليس هو نفسه تمامًا، وعليه يقيس المسافة بينه وبين هذا الشىء – إنه العنصر الإلهى داخل نفسه[٣٧]. (علينا أن نتذكر أن الرسم ينظر له على أنه يقابل الشعر بوصفه الفن الذى فيه تتميز الصورة بشكل واضح عن موضوع محاكاتها، بل يبتعد كل منهما عن الآخر. وذلك يماثل فكرة أفلاطون في "القوانين" عندما يسمى الأنظمة الاجتماعية في المدينة العادلة، بقدر ما هي محاكاة للحياة الأفضل فقال إنها أجمل "دراما" والأكثر أصالة[٣٨]. ومع ذلك، فالمحاكاة التى ينهمك فيها الفيلسوف هى بلا شك ليست نوعًا من المحاكاة الفنية، كما أنه هنا (على النقيض) لم يفسح سقراط مجالاً لنوع معتدل من الفن الذي يحاكى المثل مباشرة؛ ذلك، إلى حد ما، هو قوة اللجوء إلى القياس الجزئي بالمحاكاة الفنية حتى يصف المحاكاة الفلسفية. لكي تحاكى العدالة فى الشعر ننتج محاكاة فعلية – قصيدة، أو أداء قصيدة – وأن تحاكى مثال العدالة هو أن نعيش بشكل عادل ونتوق إلى مجتمع عادل بطريقة فلسفية ذاتية الوعي[٣٩].

---

(٣٥) *paradeigmata* انظر: 3.409 a 7-b2, 3.409 c 4 - d 2

(٣٦) *to theio paradeigmati* وقارن: 9.592 b 2-3 6.500

(٣٧) 501 b.7, theoeides te kai theoeikelon.

(٣٨) "القوانين" 7.817 a – d; وقارن 803 b و"فيليبوس" 50 b

(٣٩) = Nehamas , "*Imitation*" , pp.59 –60; Sōrbom, *Mimesis*, pp.133-8;

لكن ماذا ينبغي علينا أن نفهمه من إشارة سقراط للعنصر "الإلهى" بداخل الفرد، ومن ثم إشارته إلى ما يفشل في أن يحاكيه الشاعر ؟ وهنا لابد وأن نضع في الاعتبار تفسير "أجزاء" الروح الثلاثة، خاصة كما تطورت قبل عودته إلى الشعر مباشرة، فى الكتابين الثامن والتاسع. يتطور تحليل أفلاطون لسيكولوجية السلوك البشرى من التركيز على الصراع المتكرر بين منطقنا (أو الحكم الأفضل) وبين رغباتنا (فى الكتاب الرابع) إلى شيء ما أقل ألفة. ويجب أن ننظر إلى الروح بأن بها ثلاثة أجزاء – ثلاث شخصيات،وهى أغلب الظن – كالتالي بترتيبها التصاعدي: الجزء الذى يحب "الكسب" (بمعنى أوسع من الربح المادي: ويمكننا القول أكثر من ذلك أنه الجزء الذي "يحب أن يصل إلى هدفه"، الجزء الثانى الذي يحب التكريم، وذلك الجزء الثالث الذي هو بداخلنا يحب الحكمة (وذلك هو الجزء الإلهى). من تفاعل هذه الشخصيات الثلاث ينبثق شكل الحياة كافة، (أو ربما اللاشكل). ولذلك لا تمثل هذه "الأجزاء" "قدرات دقيقة" بسيطة (مثل المنطق أو الرغبة)، لكنها بالأحرى تتميز بممارسة مثل هذه القدرات (إلا أنها لاتحتكرها) فى مواصلة أهدافها الخاصة. وبذلك فإن الجزء المحب للحكمة (والذي نسميه "الجزء القائد") لديه قوة خاصة ووظيفة لرعاية الروح في مجملها، وببساطة فإن ذلك الجزء لا يتطلب أن يعزز رغباته عبر حياة الإنسان فقط، ولكنه أيضًا يهتم كذلك بأن يجد مركزي الرغبة الآخرين فى الروح مكانهما فى تلك الحياة (خاصة e– 9.586d). وبذلك فإنه يكسب لقبه ويسمى "جزء الحساب" أو "التفكير" بقدر ما هو مكرس لفكرة أن يكون التروي ضروريًا: الترتيب عبر حياة كاملة من الدوافع الكائنة فى الصراع الطبيعي.

يهتم الفيلسوف الملك الذي فى روحه يسيطر الجزء المحب للحكمة – بالمجتمع كافة – (ويتطلع إلى النموذج المثالى له) – على النقيض من "الحارس" (النوع العسكري، الأكثر تمثيلاً للجزء المحب للتكريم فى الروح) المؤهل ليحكم المدينة بقدر ما يعزز ذلك اهتمامه

= و قارن .Vernant ,'*Naissance*' pp.133-6 ورد استنباط جدير بالملاحظة لوجهة النظر التى يعارضوها فى سلسلة المقالات الكلاسيكية بقلم تيت، وهى أكثر وضوحا فى "*Tate, Maritain*", pp. 116-117 "يعارضها الرسام الأصيل، فإنه (يقصد الفيلسوف الملك) يستخدم "النموذج الإلهى" -يمكننا أن نعترض لأن قياس أفلاطون لا يذكر شيئا عن "الرسام الأصيل".

الطبيعي الخاص بالحياة الفاضلة. لكن ذلك الدافع لاهتمام المرء الخاص فهو على نحو فريد par excellence مميز للجزء الأدنى من الروح، المحب الكسب. ومن هنا يكتسب لقبه ليسمى الجزء "الشهوانى"؛ لأنه يدور (إن حدث) حول وسائل تحقيق شهواته، مهما تكن، وبخلاف الجزء المحب للحكمة، فهو لا يدور حول مثل تلك الشهوات، وإنما سوف يناور بمهارة؛ لأن ذلك ضرورى لحشد الآخرين حول مصالحه الخاصة، لكن بقدر ما يقف الآخرون في طريق تلك الغرائز؛ فهو لم يهتم بأي طريقة تضمن تعاونهم، ولا يهتم حتى بماذا يحدث لمصالحهم فى العملية. وبهذا المعنى، كما ذكرنا عند الحديث عن خوف كيبيس من البعبع، يكون هو الطفل الذي بداخلنا(٤٠).

كل ذلك جلى تمامًا في الكتابين الثامن والتاسع، في سرد كيف أن الحياة الفلسفية يمكن أن تنحدر خلال مراحل عديدة إلى حياة طغيانية – ويقدم لنا ما تعلمناه عن أجزاء الروح، ويمكننا الآن أن نفهم على نحو أفضل لماذا كان على سقراط أن يعبر عن اغتراب الفيلسوف من الكهف بالقول بأن ساكنيه يبدون له وكأنهم يحلمون، يطاردون الظلال (7.502c) وهكذا فإن هؤلاء الذين لا يمكنهم فهم المثل "يعيشون حلمًا"، كما قيل عنهم فى نهاية الكتاب الخامس (476c). ويصبح المجاز مجسدًا في شكل الطاغية. فقد سمح لنفسه أن يستهلك تمامًا رغبات الجزء الأدنى من الروح، تلك الرغبات التي، على حد قول سقراط، ينالها حتى الأفضل فينا عندما نكون نائمين (9.571c–2b)؛ لذلك يصبح الطاغية في الحياة الحقيقية على ما عليه بقيتنا في أسوأ أحلامنا المرضية (574c,576b). وإن المتع التي أدمنها هى من مجرد "أطياف نذيرة" بالنسبة لسقراط (586c)، أو "رسوم ظل" (583b, 586b) للمتع الحقيقية – وهذا المصطلح الأخير يطبق عمومًا على رسم المشاهد الإيهامية في المسرح. ويعيش الطاغية حلمًا، نراه الآن، لأنه تمت السيطرة عليه بذلك الجزء من روحه، ذلك الجزء الذى لا يحفل إلا بما يحقق هدفه، وليس هدفه فى حد ذاته بل يسعى فقط إلى آثاره. يهتم الطاغية فقط بأن يشبع إدماناته، لكنه لا يهمه (لأن شهيته لا

(٤٠) Jon Moline, *Plato's Theory of Understanding* (Madison, Wisconsin ,1981), ch.3, and Annas, *Plato's*, Republic, Ch. 5.

تهتم، وقد أصبح مجرد شهوة) أي طريقة يستخدمها، وأي درب عليه أن يسلكه، من أجل إشباع شهواته. فإشباع تلك الشهوات أصبح هو نفسه حياته كلها، وهكذا لم يعد يهتم بحياته. لم يعد ممكنًا الإشباع من منظور إنسان لديه الاهتمام لأنه يعيش حياة بلا معنى؛ فهو يعيش حلمًا.

وهكذا تعود إلى موضوع الشعر والمسرح – الذى يوحى به مجاز تصوير المشهد المسرحى. حيث إن موضوعًا تردد دائمًا فى هذا الوصف، وهو أن المحاكاة الشعرية أداء وهى فى حد ذاتها يمكن تقييمها على نحو تام فى إطار تأثيراتها فى لحظة الأداء، بغض النظر عن ملابساتها أو مصدرها. ولكن أن نكون قانعين بمجرد النتائج هى علامة لذلك الموجود بداخلنا، والذي سوف يقودنا نحو النموذج الأقل قيمة فى الحياة. تتمثل إستراتيجية أفلاطون في الكتاب العاشر، من ثم، فى أن نأخذ ما نعتقد أنه قدرة الشعر الخارقة لكي نوسع آفاقنا التخييلية وفهمنا المتعاطف عن طريق مجرد عرض الشخصية أو الموقف أو مظهرها، ونرسمها بألوان غير جذابة مستمدة من الشخصية الطغيانية؛ ومن ذلك الذي بداخلنا والذي يستمتع بالمظاهر بالمعنى الميتافيزيقى البحت المحمل بالتناقض مع "حقيقة" – أن يكون للأشياء معنى – الحياة التي نعيشها في محاولة لمعرفة "المثل"[٤١]. وعلينا أن نرى أن هذا الجزء من الروح لم يكن طفوليًا وشهوانيًا فحسب، لكنه أيضًا مسرحي في جوهره؛ ذلك تسلسل طويل، فما الحد الأدنى المشترك الذى يربط بين كل من هوميروس ومستمعيه وبين شخصية مريضة كشخصية الطاغية ؟ ولو أن الحقيقة هكذا، فستكون مريرة ولا غرو أن سقراط المطبوع بحب فطرى لهوميروس رفض الحديث عنه (10.595 b9-c3). ولكن دعنا الآن ننتقل من الخلفية العامة لتفاصيل جدله.

كون تلك الأوليات ضرورية، فهذا ما تشير كلمات أفلاطون إليه بوضوح؛ حيث يعلن سقراط بأن السبب فى العودة إلى موضوع الشعر هو نيته فى توضيح نقده السابق ويعززه عن طريق اللجوء إلى وسائل التمييز السيكولوجية التى تم طرحها وتم توضيحها الآن

(٤١) لاحظ في هذا الارتباط والتداخل في الكتاب الثامن عن يوريبيديس صديق الطغاة، 568a –b.

(595a5–b1). وخاصة، علينا أن نرى لماذا يجب علينا رفض مثل هذا الشعر المحاكاتى أى القائم على المحاكاة(٤٢). وقد خلقت هذه الجملة مصدرًا دائمًا من الارتباك والجدل؛ حيث يبدو سقراط هنا أنه يفسر ويهاجم الشعر كله الذي يقوم على المحاكاة؛ ومع ذلك نراه في الكتاب الثالث يوصى الحراس بأسلوب من الشعر يحاكى الشخصيات الجديرة (397d4,398b2)، متطلبًا محاكاة بالمعنى الفني والأخلاقي؛ فيبدو أنه يوصى فى خاتمة نقده في الكتاب العاشر في شكل "أناشيد للآلهة ومديح الفاضلين" (607a4)(٤٣). ومع ذلك فالمشكلة واضحة، ويمكن أن تتبدد تمامًا إذا وضعنا في الاعتبار أن سقراط عندما سأل في الكتاب الثالث ما إذا كان ينبغي على "الحارس" أن يكون محاكاتيًا (394e1) إنما كان يسأل ما إذا كان ينبغي عليه أن يكون ميالاً إلى المحاكاة. "فالحارس" يمكن أن يكون محاكيًا imitator للشخصيات الجيدة دونما أن يكون "محاكاتيًا imitative"، لأنه عن طريق اقتصار محاكاته (بكل من المعنى الفني والمعنى الأخلاقي) لشخصيات كالتى ينوى هو نفسه أن يصير مثلها، فلن يضطر أبدًا أن يجعل من نفسه سوى ما هو عليه، ويصبح شخصيةً مزدوجةً أو متعددةً (انظر 397 e1)، بخلاف النوع الأقل قيمة الذي يحاكى بلا تمييز، وبذلك يكون محاكاتيًا بحق. وعلينا أن نفهم إشارة سقراط إلى الشعر المحاكاتى في بداية الكتاب العاشر بهذا المعنى تمامًا: مثل الشعر الذي يعطى قيمة للمحاكاة فى حد ذاتها، وبذلك يعزز سلوك المحاكى الذى لا يستحق التقدير، والذي تعرفنا عليه في الكتاب الثالث(٤٤). فليس هناك تعارض مع ذلك الكتاب، ولا حتى كثير من التوسع فى المعنى الذي تحدثوا فيه عن المحاكاة هناك (والذي بسببه لم يلاحظ سقراط أي تغير في مكانتها)؛ حيث نرى أن المعنى الأخلاقي (المحاكاة بوصفها محاكاتية) والذي يكون الجانب الفني فيه ("كلامًا مباشرًا") عرضيًا، هذا الأمر موجود في الكتاب الثالث – فقط، وعلينا الآن أن نركز على

---

(٤٢) *autes hose mimetike*, 595a5

(٤٣) قدما نسخًا حديثة لوجهة نظر أن اللغز Keuls, *Painting* , p.30 and *Annas*, "Triviality", p.7, يضعف جدل أفلاطون. وحتى Nehamas الذي يريد أن يقلل من أهمية ذلك، يعتقد أن الأمر لا يمكن أن يحل كلية، راجع: Nehamas, "*Imitation* " , p. 51

(٤٤) الاقتراح ليس جديدًا، قارن Tate, "*Imitation*", pp. 18 –19 & Belfiore, Tate, "*Theory of Imitation*" pp. 126-7.

المعنى الأخلاقي دون غيره، وبأدوات أكثر تعقيدًا أمدتنا بها سيكولوجية الميتافيزيقيا المستحدثة[٤٥].

يبدأ سقراط بالميتافيزيقيا: باللجوء للمثل، مطبقًا ما يسميه هو "طريقتنا المعتادة" (596a5-6) على القضية التي نتناولها. والمرة الوحيدة الأخرى للجوئه لهذه الطريقة وسيلة لحل قضية تحت المناقشة جاءت في نهاية الكتاب الخامس، عندما عرض جدلاً لكي يدعم ادعاءه بأن الفلاسفة يجب أن يحكموا في المجتمع المثالي، ويوضح سقراط في ذلك أن المتحمسين الآخرين والذين يبدون مكرسين سواء بسواء لتعلم أشياء جديدة كانوا عاجزين لعدم أهليتهم لفهم مثل تلك المثل (475e-6a خاصة). والمثل الأول لمثل هؤلاء المتحمسين هم "المولعون بالعروض المسرحية"، (*philotheamones*, 475d2) من رواد المسرح الذين لا يفوتهم عرض، ولكن لا علاقة لهم بالمناقشة الفلسفية، ولا يرون حاجة لها. هكذا، هنا في الكتاب العاشر، يلجأ سقراط مرة أخرى إلى هذه المثل لكي يفند زعم مجموعة شديدة القرب من مدعى الحكمة: الشعراء، فمن ينظر إلى المحاكاة عندهم باعتبارها وسيلة للفهم. ينبرى لكي يظهر أنهم يعيشون فى الأغلب حلمًا مثلما هو الحال مع مشاهديهم المتحمسين لهم، متعصبى العروض المسرحية؛ إذ يكتفون بالاتصال مع "المظاهر" وليس مع حقيقة المثل (5.476a4-7, 5.476c2-7). وعلى أية حال فإن السياق الشعري الذي قدمه رواد المسرح فى الكتاب الخامس هو مثال واحد لحوار غير متكافئ فى الفهم، وهناك أوضح سقراط– عن طريق المقابلة – الفهم المطلوب لكى تحيط بحكم مجتمع ما بأسره، وأما المثل التي لجأ إليها فهى فى المقابل ذات وزن: العادل والخير والجميل. وهنا يقع التركيز كله على الشعر. فسؤال سقراط هو "ما هى المحاكاة برمتها ؟ (595c7)، وحيث يفكر في المحاكاة منذ الوهلة الأولى بوصفها ضربًا من "الصناعة"، صناعة الصور[٤٦]. وحيث إنه ذلك النشاط الذى يريد هو أن تبحثه، فهو يوجه انتباه جلاوكون Glaukon إلى الأشكال –

(٤٥) ليس هناك من سبب يدعونا إلى أن نعتقد أن الكتاب العاشر هو فكرة لاحقة أو أنه ملحق أو بأى معنى إقحام غير مقبول على كيان "الجمهورية" كما ادعى بذلك *Else, Structure and Date.*

(٤٦) راجع: 596e – 5- 11 ; Cf. *Sophist* 265 a –b

المثل المصنوعة: من المشغولات اليدوية مثل الآرائك والمناضد (596 a10 –b1)(٤٧).

يوضح سقراط بالتركيز على مثال الأريكة أنه يوجد ثلاثة مستويات متمايزة يمكن عندها فهم مثل هذا الشيء أو إدراكه، ويتطابق معها ثلاثة أنواع محددة من "الصناعة". إن الأريكة الخشبية الخاصة يمكن أن تتخذ مبدئيا ممثلة لنوعيتها، "ممثلة لماهية الأريكة" (597a2) – شكل الأريكة. فهذا الشكل المثالى أو المثال هو ما كان على النجار أن "ينظر إليه" أو يفكر فيه وهو صنع الشيء الماثل الآن أمامنا. وبذلك يمكننا القول إنه كان لابد وأن نضع في الاعتبار عند كل مرحلة لماذا تصنع الأريكة – وفى أى شىء يستخدمها الناس(٤٨). من الواضح أن النجار وهو يصنع الأريكة الخشبية لا يصنع ما تستخدم الأريكة من أجله. وإذا أمكن القول إن شخصًا ما "صنع" هذا، سيكون الشخص نفسه الذي صنع البشرية بحاجتها إلى الاضطجاع والتوق الشديد إلى الراحة: إنه الإله المبدع أيا كان. (يبدو أنه المعنى الذي يستطيع سقراط من خلاله أن يتحدث عن أشكال مثل واضحة من الأرائك والمناضد التي – مثلما أصر على قول ذلك لنا في 2.373 a 2 – لم تكن متداولة في أقدم مدينة، لكنها كانت علامة للمجتمع المترف الذي جاء بعد ذلك. وقد نشأت المشغولات اليدوية هذه من ميل دائم إلى الترف فى طبيعة البشر، وهذه المصنوعات لم "تخترع بقدر ما اكتشفت"(٤٩). وإذا كانت صناعة النجار طفيلية على ما صنعه الإله الخالق، فيوجد نوع ثالث من الصناعة، ألا وهو المحاكاة الفنية الطفيلية على صناعة النجار وبذلك يصنع الرسام، على سبيل المثال، الأريكة، ولا يحاول أن ينظر لما تصنع الأريكة من أجله، بل ينظر إلى الآرائك التي يصنعها النجار فهو لا يقلد تلك الأرائك كما هى بل يقلدها كما تبدو؛ بمعنى أنه يحاول أن يفهم "منظر" الأريكة. ولو أن المثال هو ما يستحق لقب "الحقيقة" بشكل ملائم، من ثم فإن ما ينتجه الرسام وبالطبع أي فنان آخر (الشعراء، ليسوا أقل من ذلك) لهو ابتعاد ثالث عن الحقيقة" (596b –8d).

---

(٤٧) أثار أسلوب سقراط فى الدعوة للمثل فى الكتاب العاشر كثيرًا من الجدل ، قارن:
Nehamas, "*Imitation*", pp.72–3, n. 32

(٤٨) لاحظ 596b8: ينظر النجار للمثال لكى يصنع المناضد والآرائك " التي تستخدمها ".

(٤٩) لاحظها وطورها عبر سطور مختلفة جريزولد: Griswold " *Ideas*

يُساء فهم هذه الفقرة بسهولة، والنموذج المقدم فيها العملية يبدو بدائيًا للغاية(٥٠). وربما جاء ذلك بناء على تشجيع ناجم عن مقارنة سقراط للرسام بشخص ما يجوب العالم بمرآة (596d8 – e6) وكذلك بإشارته إلى الأطفال والشباب الحمقى الذين يخلطون بين الرسم الذي يرونه عن بعد والشيء الحقيقي (598c1-4)، ويفترض أن أفلاطون ينظر إلى الرسام وهو يبدع الأريكة، كما لو كان يقيم لوحته أمامها، ويواصل العمل لكى ينتج نسخة طبق الأصل أى بالتقليد الحرفى ليخدع البصر trompe–l'oeil. فمفهوم فن الرسم سيئ بدرجة كافية، ويبدو هذا النموذج مع ذلك أقل انطباقًا على الشعر – بيد أن سقراط لم يقل أو يقترح أبدًا أن الرسام يتأهب ليصنع نسخة طبق الأصل بقدر الإمكان من أريكة بعينها؛ فهو يقول إن الرسام (عندما يختار أن يرسم مشغولات يدوية) يحاكى، ليس الشكل – المثال، لكن "منتجات الحرفيين"، وحينئذ ينظر إلى مثل تلك الأشياء المادية ليس كما هي، بغض النظر عن الزاوية التي نراها منها، بل ينظر إلى مجرد مظهرها المتغير بتغير زوايا نظرنا إليها: "الطريقة التي تبدو عليها هذه الأشياء" (598a1-b5). وبعبارة أخرى، ما يشغل ذهن الرسام هو المكان المشابه لذلك الذي يشغل ذهن النجار بأفكاره عن الشكل – المثال (عندما ينتج إبداعه الراقى)، لم تكن أفكاره عن الآرائك المادية أو الأريكة المعينة، وإنما عن كيف تبدو هذه الآرائك "بالضبط"(٥١). وهذه الأفكار تكون مجردة إلى الحد الذى نريده – وعلى الأقل مجردة كهذه التي يوظفها النجار؛ بمعنى أنه على الرغم من أن الرسام ربما يحاول أن يصور شكل أريكة معينة، والتي إما يتذكرها أو يضعها أمامه، وبالتأكيد فإن الصورة التي ينتجها سوف تقدم الأريكة من زاوية ما، ولا يوجد شيء مما قاله سقراط يحد طموح الرسام فى إعادة إنتاج فنى للعالم من حوله.

وعلى النقيض من ذلك، ففي انتزاعه "منظر" الشيء أو المشهد، فإن الرسام يحاول جاهدًا أن ينقل هذا "المظهر" ويخلعه على رسمه لينتقل إلى المشاهدين المحتملين كما يحاول أن ينتزع الشيء أو المشهد؛ فالهدف الأول هو تأسيس جزئي للهدف اللاحق، والنتيجة أنه

---

(٥٠) Annas, "*Triviality*" , pp4 –7 ; Keuls, *Painting* , esp. p.43.

(٥١) Nehamas "*Imitation*", p. 58.

ليس شرطًا لصورته (لم يقل سقراط أبدا أنه شرط) أن يكون دقيقًا بصفة خاصة، بالمعنى الحرفى الفوتوغرافى، بشرط أن يقبله المشاهدون كما لو كان دقيقًا فهو ينقل مظهر الأريكة. فمظهر الشيء يعتمد بدرجة كبيرة على سيكولوجية المشاهد بقدر اعتماده على طبيعة الشيء المرئي، ويقدم المفهوم بذلك مجالاً جديرًا بالتفكير فى دور الفنان. أما لجوء سقراط إلى الرجل ذى المرآة فلا يجب أن يضللنا: فهو يهدف فقط إلى أن يعزل فكرة صنع صور الأشياء فى مقابل الأشياء ذاتها (فالتركيز ليس على "الصناعة"؛ لأنها ليست نظيرًا لكيف يشرع الرسام بالفعل في مهمته: راجع (596e4–6). وبالنسبة للخداع البصرى trompe–l'oeil، فحقيقة أن سقراط يصف الأطفال والمراهقين التافهين بأنهم السذج، تبين أن ذلك ليس هو المقصود؛ حيث إن الخداع البصرى يصيب كل فرد. فالجملة لا تؤدى إلى أكثر من الافتراض المعاصر بأن الرسم يجب أن يكون واقعيًا؛ فالرسام الجيد (598 C2) ينتج صورًا تشبه الصورة الحية[٥٢]، والتي بناء على ذلك سوف يكون لها القوة لتخدع المشاهد البسيط بدرجة كبيرة في ظروف الرؤية المواتية. وهذا بدوره يعود بنا إلى تفهم كيفية خداع الشعر للمشاهد ذى الثقافة الرفيعة – أي يشبع الجزء الطفولي داخل هذا المشاهد – وذلك بنتائج بالغة الخطورة.

ليست وجهة نظر أفلاطون عن الرسم جافة وبدائية وغير مقبولة كما تبدو. (ومع ذلك، أي فرد يميل إلى أن يعتقد أن فان جوخ Van Gogh عندما رسم كرسيه من الأماليد المجدولة لم ينتزع مجرد شكله ولكن "ماهية الكرسى"، وذلك يعارض وجهة نظر أفلاطون. ويبدو أنها حقيقة أن الرسم تطور جوهريًا أكثر من الشعر منذ عصر أفلاطون، وأن تطورات معينة فيه ذهبت أبعد مما يمكن أن يكون قد فكر فيه أفلاطون. وعلى أية حال، فوجهة النظر الأكثر تعقيدًا قابلة للمناقشة، وموقف مروج فن فان جوخ قابل أيضًا للنقاش). ولكن دعنا ندرك أن الرسم يستخدم – بل هذه الفقرة كلها بالفعل – وسيلة للتوضيح على مستوى أبسط كما هو أكثر تعقيدًا فى الشعر على مستوى الإدراك (وتلك ممارسة رأينا أن أفلاطون

---

(٥٢) في النحت المماثل، راجع: Xenophon, *Memorabilia*, 3.10.7.

اعتادها)(٥٣). فإذا كان الرسامون ينزعون مظهر أشيائهم ومشاهدهم، فالشعراء ينتزعون، من وجهة النظر هذه، سلسلة متكاملة لما يقدمون، ولذا فالنجار لا يقل عن أن يكون نموذجًا بسيطًا لماذا يعنى أن تحاكى – الأشكال – المثل وعن أن يكون بدرجة أصغر عن الرسام نموذجًا لماذا يعنى أن تحاكى العالم. ويشغل النجار مكانًا فى السلم التراتبى، ذلك المكان الذي، لو ذهبنا نحن إلى أمور أكثر أهمية لوجدنا هذا المكان يشغله الفيلسوف الملك، المحاكى للأشكال – المثل: العادل والجيد والجميل. ولكن بالقياس لأهميته الأكبر، فإن مهمة الفيلسوف أصعب فى شرحها. فكل من الرسام والنجار ينتجان أشياءً مادية، وهى متمايزة لاشك عن بعضها البعض، لكننا رأينا (عند تناول الكورس الديونيسى) بأنه في الأداء الشعري يصبح الحاجز ما بين المحاكى ونتاج المحاكاة أقل وضوحًا إلى حد بعيد، والآن نستطيع أن نرى أن ذلك ينطبق أيضًا على الفلاسفة، الذين لا يقل منتج محاكاتهم – للأشكال – المثل عن حياتهم، الحياة في المجتمع المثالي.

تلك هي أفكار أفلاطون التي تظهر بوضوح عندما تأهب سقراط ليكمل شرحه لماذا لا تدرك المحاكاة الفنية سوى المظهر وليس الحقيقة (معلنًا أنه لن يترك ذلك الشرح "تصف مكتمل" (601a9–c4)؛ لأنه هنا بتر الحرفة اليدوية مقلصًا حجمها. ونتذكر أنه بالنظر إلى الشكل – المثال للأريكة كان النجار يضع فى ذهنه الاستخدام الذي من أجله تصنع هذه الأريكة. لكن ذلك ليس جزءًا جوهريًا من حرفته أن يكون بالضرورة مستخدمًا لهذا المنتج. وعندما يتعلق الأمر بالآرائك، فبالطبع، يكاد يفشل فى الممارسة؛ ولذلك يختار سقراط أمثلة مختلفة ليصل بها إلى هدفه: هؤلاء من صانعي اللجام وصانعي الفلوت (المزمار) (601c–e)؛ لأن الصانع ربما يكون حقًا ليس ممن يركبون الخيل أو يعزفون على الفلوت (إن ملاحظة حقيقة أن الأمر لا يتطلب مهارة فائقة لاستخدام الأريكة)، وأن وجهة نظر سقراط كالتالي: إنه بقدر ما يجب على الحرفي أن ينظر إلى استخدام منتجاته، يجب عليه أن ينظر إلى مستخدمي هذه المنتجات. إن مهارة هذا الحرفي ثانوية بهذا المعنى بعد مهارة.

(٥٣) جدير بالملاحظة فى تفسير الكورس الديونيسى فى "القوانين" (خاصة 9b3– 2.668d2) وقارن "إيون" 532e–3c، وكذلك *Sophist* 2347b –c (الرسم يخدع فقط أصغر الأطفال بطريقة أن السفسطة تخدع الشباب الأكبر)، *Politicus* 285d8 –6b3 (ولا توجد صور مرئية لأهم الأشياء في الحياة).

المستخدم؛ ويمكننا القول إن الحرفيين يقومون بصناعة خدمية. وفي المقابل، لو أن الفلاسفة الملوك هم صناع بأية حال من الأحوال، فهم جوهريًا مستخدمو ما يصنعون. وإذا وضعنا ذلك على نحو آخر نقول: هم صناع فقط إذا كنا نعنى محاكاة للأشكال – المثل مهمتهم، وإذا قارنا عملهم برسم صورة المجتمع المثالي، ولكن هذا كله يصل إلى الذروة، أى مهارة المستخدم، أي مهارة العيش معيشة الحياة الطيبة وحسن تنظيمها.

فلا أحد سوى الطفوليين يخلط الرسم الوسيط بالشيء الحقيقي، وإن دور الحرفي اليدوي مميز عن دور مستخدم منتجات هذا الحرفي. وبناء على ذلك، فإن الأمر يتضمن تهديدًا أن الرسام يمكن أن يرسم وأن الحرفى يمكن أن يصنع ما لا يعرفان كيف يستخدمانه. ولكن ما يجعل الشعراء على هذا القدر من الخطورة ليس قدرتهم على أن ينقلونا فحسب إلى داخل المشاهد، ويوصلون مشاعر السلوك الإنسانى، دونما أن يتملكنا الفهم الذي يظهر في الحياة من خلال مثل تلك التصرفات، بل لأن صورهم الفنية حقًا تنقل شعورًا دقيقًا بالموقف كله؛ حيث إنها تشكلت من وسيط – حديث، على مستوى أولى – غير مميز بشكل واضح عن ذلك الذى سيجد خلاله الموقف الفعلى التعبير؛ فالشعراء، بخلاف الرسامين أو الحرفيين، يمكنهم بسهولة أن يقنعونا بأن ما ينتجونه ينبع عن فهم كامل لمهارة المستخدم التى تنسجم معها. وحيث إن الأفق المحاكاتى لشاعر مثل هوميروس يمتد إلى ما ليس أقل من كيف تقاد أعظم المجتمعات على يد أمرائها فيبدو أن مهارة المستخدم التى يسعى إليها هوميروس هى على أعلى مستوى: وهى التي يحتفظ بها سقراط للفيلسوف الملك (599C–d). فالشعر بذلك فى منافسة مباشرة مع الفلسفة من أجل تولى تعليم الطبقة الحاكمة[٥٤].

ويقدم سقراط اعتبارات اجتماعية دعمًا للتناقض بين أنواع المهارات المختلفة ومبادئها الميتافيزيقية عندما يقابل الاعتراض المتخيل بأن الشاعر الجيد بكل تأكيد مثل هوميروس، لا يستطيع ببساطة أن يؤلف شعرًا رائعًا فى موضوعه المختار، إلا إذا كان لديه بعض الفهم الجدير بالاهتمام لما يتحدث عنه (598d 8–e 5). ويأتى رد سقراط أنه يقترح

(٥٤) مقابلة مشابهة بين مكانة الحرفيين والشعراء المبجلين فى المجتمع المثالي قد أقامها فيما بعد بر وكلوس.
Proclus *In Rem Publicam*, pp. 48, 26 –49, 12 Kroll

أن الشعر (الرائع) لمثل ذلك المعترض ليس أكثر من شعر وجده مقنعًا، وأن المعترض لايسمح بإمكانية أن يكون قد أقنع بمنتهى السهولة – وقد انخدع بمظهر الفهم (598e5–9a4). ويدعم سقراط رده بتوضيح أن مؤسسات الشعر الاجتماعية هي تمامًا ما يجب أن نتوقع أن تصاحب مهارة المحاكى مقابل مهارة المستخدم. بمعنى أنه، رغم أن هوميروس يبدو متحدثًا عن كيف تحكم المدن. فإن شعره يعتبر خيرًا عامًا وتعليميًا، فلا هوميروس ولا خلفاؤه من المنشدين قاموا بدور المشرع لمدينة مثلما فعل سولون، ولم يسهموا باختراعات ذات قيمة عملية، كما فعل طاليس، وعلى المستوى الأكثر خصوصية لم يؤسس هوميروس ولا خلفاؤه من المنشدين طائفة مكرسة لأسلوب معين لعيش الحياة الجيدة، كما فعل بيثاجوراس (599d–600 C).

وقد نجد بسهولة هذا النقد شنيعًا. فماذا سيحدث للشعر، أنريد أن نعترض، إذا قيس بمعيار هذه النتائج العملية الضخمة ؟ ولكن أفلاطون لم يقل إننا يجب أن نطبق معيارًا عمليًا كهذا على الشعر، وإنما يقول إنه لا ينبغى علينا ذلك، فقط ينبغي علينا أن نفعل ذلك إذا افترضنا أن الشعراء لديهم مهارة المستخدم أكثر من امتلاكهم لمهارة المحاكى فيما يخص أسلوب العيش فى المجتمع، ذلك هو المعيار الذى نطبقه عرفيًا على هؤلاء الذين نعتبرهم موهوبين إلى درجة كبيرة. وإن ذكر المؤسسات التى لم يؤسسها هوميروس يضعنا مقابل تراثه الاجتماعي الفعلى: أى جماعة أتباع هوميروس، وهى دائرة الأداء بواسطة المنشدين المتجولين (6 – 5 599e6 , 600d). للشعر نصيبه الثابت فى حياة المدينة، فى وقت المهرجانات والاحتفالات و كذلك فى الإعداد لسن البلوغ، وقد خلد الشعر ذاته بوصفه مؤسسة ليس بمحاولة تغيير المجتمع وتوجيهه نحو قدراته الكامنة فيه بالوراثة، ولكن ببث مهارة (المحاكاة) التى وضعت ممارسيها فى مكانهم الخاص فى المجتمع (رغم أن هذه المهارة ربما تستخدم لكي تقول الأشياء التى، إذا حظيت بالانتباه، يمكنها أن تحدث إصلاحًا اجتماعيًا). فالشعر باختصار، كان حرفة مستقلة؛ فى حين أن الفلسفة، فى عصر أفلاطون ومثلما كان ينظر أفلاطون إليها، لم تكن حرفة مثل الشعر. إن أكاديمية أفلاطون، كما نعلم،كانت نشيطة على المستوى السياسي، وكان الفلاسفة من وجهة نظر أفلاطون ينشدون

أساسًا أن يغيروا المجتمع، وعلى الأقل (على النمط البيثاجورى) يؤسسون طريقتهم فى عيش حياة طيبة، وليسوا، مثل الشعراء، قانعين بأداء دورهم داخل المجتمع. بالمطالبة للفلاسفة بمهارة المستخدم فى الحياة "السياسية" لم يستطع أفلاطون أن يشجب المعيار العملي. وكون أنه لم يكتب قانونًا قط يعد فشلاً من جانب كل من سقراط والمجتمع. تلك هى المسألة: على الأقل ليس من اللامعقول بالنسبة لسقراط، وأقل من ذلك بالنسبة لأفلاطون، أن يكون قد تطلع إلى مثل هذا الطموح، بينما قد يكون من اللامعقول اجتماعيًا ومهنيًا بالنسبة لهوميروس.

إلا أن هناك نقطة أبعد فى طلب سقراط للنجاح العملي، وهى اعترافه بأهمية ذلك الجزء من طموحات المرء، وهذا دليل غير مضمون على الحكمة. وهذا يمكن رؤيته فى مقارنة سقراط السلبية لاستقبال هوميروس باستقبال السوفسطائيين بروتاجوراس وبروديكوس، اللذين استطاعا ان يحيطا نفسيهما بزمرة من المريدين المتحمسين المقتنعين بأنهم وجدوا الحكماء الوحيدين القادرين على القول لهم كيف يعيشون حياتهم (600 C–e). فنحن بالكاد فى حاجة إلى أن نتعرف على شك أفلاطون العام فى هؤلاء الذين كانوا يهددون بإضفاء الحرفية على الفلسفة على نحو فظ، كما وجد أفلاطون أيضًا نقطة ضعف فى الشعر؛ لذا يمكن أن نفهم التهكم فى لغة هذه المقارنة، المتسمة بالغلو. فكلا السوفسطائيين يقدمان نموذجًا أوليًا فى المقدرة على إعطاء المستمعين انطباعًا عن فهم كيف يعيش، دون أن يمتلكا المهارة الفعلية أو القدرة على منحها (قارن *Sophist* 234 c–d). وذلك له علاقة مباشرة بالاعتراض، هوميروس ما كان ليؤلف ما ألفه دونما فهم ملائم لكيفية عيش نوعية الحياة التي تحدث عنها. وجاء رد سقراط، فى واقع الأمر، إنه، وإن بدا ذلك مقبولاً ظاهريًا، لا طائل من مجرد الإصرار عليه؛ حيث كلنا نعرف أمثلة أخرى مثل بروتاجوراس وبروديكوس، والتى توضح أن الجودو (المرشد أو المعلم الروحي فى الهندوسية) يمكن أن يتلقى إدانة غير مستحقة من مشاهديه؛ فمن ذا الذى يضمن أن هوميروس ليس المستفيد – على مستوى حسى أقل بكل تأكيد – من هذا النوع من الاستجابة ؟ وعلى المعترض أن يقدم برهانًا أكثر حتى يدعم اعتراضه، فى حين أن سقراط انهمك فى جدل كثير، جدل مطلوب

حتى يظهر أن المحاكاة الشعرية تحتاج ليس فقط لأن تكون حاضنة لفهم المستخدم، ولكن فى حالة الانتباه تصبح إيجابيًا غير حاضنة له، وإنما لو ألقى شفاهةً، وأبعد من ذلك فإن ما تقدمه لا يستحق أن يصنف على أنه نوع من الفهم بالمعنى الصحيح.

جادل سقراط حول الأسس الميتافيزيقية والاجتماعية بأن الفنان المحاكى ليس لديه فهم حقيقي – عدم فهم حتى بفضل كونه محاكيًا – لمهارة المستخدم التى معها تتوازى محاكاته، وإن شعراءنا الملحميين والدراميين هم فنانون محاكون بالمعنى المطلوب (602 b6–10). ونستخدم طريقة أخرى: إن نجاح الرسم الجيد أو القصيدة يمكن تفسيره بدرجة كاملة دون الإشارة إلى الأشكال – المثل. وما ينتجه الرسامون هو مظهر المشهد، إلا أن هذا "المظهر" (بالمعنى المجرد أكثر منه بالمعنى المادي) هو كل ما يحتاجون أن يشيروا إليه وهم يعملون. وعلى نحو مماثل، فإن ما ينتجه الشعراء هو الإحساس بالموقف، وكل ما يحتاجون أن يشيروا إليه وهم يعملون هو هذا "الإحساس – كيف يمضى السلوك الإنسانى. ويمكن أن يكون الشاعر ناجحًا تمامًا، ومع ذلك يبقى محتبسًا داخل دائرة المظاهر الاجتماعية، وذلك من شأنه أن يمده بموضوع محاكاته ونتيجته"(٥٥).

لن يكون هذا الجدل مقنعًا على نحو ملائم، إن لم يقدمه أفلاطون فى إطار استقبال الشعر. بالإضافة إلى إنتاجه. فماذا يهم، وكيف ينقذ الشعراء إبداعاتهم، إذا كان تأثير تلك العروض على المستمعين قاصرة على أن تمدهم بوسائل كشف بواطن السلوك البشرى ممثلاً ؟ وهنا لابد من أن يلجأ سقراط إلى السيكولوجية، كما طورها فى الكتب السابقة، وأنها الخطوة التي أحكمت جدله. وموضوع سقراط الذى يعرضه الآن هو الطبيعة المحاكاتية للشعر، وما هو عنصر تكويننا السيكولوجى ذاك الذى هو الهدف المنشود من قوة المحاكاة؟ (602 c1–5). ويقدم سقراط إجابته (السيكولوجية) وهى مباشرة لما قصده بإنزاله الفن المحاكاتى إلى "الابتعاد الثالث عن الحقيقة" (603 a 10 – b2).

---

(٥٥) يستخدم سقراط كلمة *phantasma* بمعنى يشمل كل من "المظهر" look و "الإحساس"، لكى يصف كلا مما يقدمه الفنان المحاكاتى (599a2) والموضوع الذى يحاكيه (598b3): وتلك هى النقطة التى طورها.
Nehamas,"*Imitation*" , p. 62.

يبدأ سقراط بضرب مثل أكثر بساطة لما يريد أن يقوله، ومرة ثانية يستمد مثله من الفنون المرئية (وجاعلاً طريقته واضحة فى 603 b9 – c2). يفيد الرسامون، وخاصة رسامو المشاهد المسرحية، كثيرًا من التأثيرات البصرية مثل تأثيرات المسافة على حجم الجسم المرئي، أو تأثيرات كيفية ظهور السطح مقعرًا أو محدبًا طبقًا لترتيب ألوانه (602c7–d5). تنطلى علينا هذه "الخدعة" بطريقة خاصة، إلى حد أننا نألف عملها، ولا نحس أنهم يعتبروننا "أغبياء" إذا ظننا بأن الشيء البعيد هو بالفعل "أصغر، أو أن السطح المستوى بالفعل محدب، فنحن قادرون على أن نقارن، لكى "تقيس"، ونقدر بطريقة ما "أن الشيء الأكبر ظاهريًا لا يظل متأرجحًا بداخلنا" (602 d 6–9) – وذلك معناه أننا لا نعمل وفق الاعتقاد بأن الإنسان من مسافة بعيدة يكون قزمًا، كما أننا لا نحاول أن نحصل بداخلنا على الحجم الطبيعي. ورغم ذلك، غالبا ما يحدث أن "يبدو النقيض تقريبًا هو الشيء نفسه" حتى للفرد الموثوق من صدق حكمه (602e 4–6)؛ بمعنى أن الإنسان عن بعد يستمر فى أن يبدو أصغر، وأن عمود المسرح الذى نعرف أنه مستوى يبدو مستديرًا (وبالأخذ في الاعتبار قول سقراط إن ذلك يحدث "غالبًا" أكثر من قول أفلاطون "دائما". والذي بدوره ألمح إلى حقيقة أنه فى بعض الحالات، خاصة على المسرح، يمكن لمعرفتنا بكيفية حدوث التأثيرات أن نقتل الإيهام المسرحى)(*). باللجوء إلى المبدأ الذي يميز سقراط من خلاله أجزاء الروح (436 b)، نرى أن سقراط يوضح أنه مهما كان ذلك الذي بداخلنا يقدر الحجم الملائم للشيء عن بعد، فإنه لا يمكن أن يكون هو نفسه الشيء الذي يقابله – والذي يبدو الشيء البعيد عنه بأنه صغير، وهو الذى يجعلنا نميل إلى أن نعتقد بأنه على الأقل يبدو فعلاً صغيرًا (602 d8 – 3a 2). إن مهمة الحكم الصائب يعزوها سقراط إلى جزء الروح الأسمى والمحب للحكمة، فى ذلك الجزء الذي يذكره سقراط على أنه مكرس تمامًا "للقياس والحساب" ويطرى عليه لأنه أفضل عنصر بداخلنا (602d 1 – 2, 603 a 4-5). لم يبرر أفلاطون المعادلة أكثر من ذلك؛ لأنه يعتقد بأنه بقدر ما يهتم الجزء المحب للحكمة بالروح برمتها بقدر مهمته الأسمى فى ترتيب كل دوافع الروح، بما فيها استقلاليتها عبر دروب الحياة.

(*) عن فكرة الإيهام واللا إيهام فى لعبة المسرح راجع: أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ١٨٩–١٩٨.

هكذا فإنه على مستوى الرؤية الأكثر دنيوية فإنه يقع على عاتق هذا الجزء من الروح أن يحسب حسابًا دقيقًا رد فعلنا عندما نرى مظهر شىء ما من مسافة معينة أو زاوية معينة، فرد فعلنا يضع أضواء وامضة أمامنا ويؤدى بنا إلى كل أنواع المتاعب إذا اتبعناه وحده (بمعنى إذا اعتقدنا أن الإنسان عن بعد هو حقيقة قزم). ورغم ذلك، عندما تنظم الفكرة عن طريق خبرتنا على مدى الحياة بتأثير المسافة فى الحجم، فذلك لن يحل المشكلة فحسب، بل يمدنا بمعلومات ضرورية عن موقعنا من هذا العالم. أما إذا تركنا الأمر إلى ذاته، على أية حال، فسوف يناقض الجزء. "الأفضل" بداخلنا، وبذلك يستحق رفض سقراط له باعتباره "من الأشياء الوضيعة بداخلنا" (603a7-8). وهذا هو ذلك الشىء الذى "يتعايش معه الرسم" ويستهدفه (60 2d1–4, 603a 10–b2).

لم يمعن سقراط النظر فى كيف أن الجزء الوضيع فى روحنا يستحق ما ينعت به في الأعمال المرئية، ولم يمعن النظر أيضًا في كيف يمكن أن نعتبره أى أن الرسم يتعايش مع هذا الجزء، إلا أنه ينتقل إلى الأعمال الموازية لسلوك الإنسان (والتى تمثل الرؤية مكونًا صغيرًا فيها) وتمثيله في الشعر، وهنا هاهو سقراط يمعن النظر فى المخاطر المحدقة (وهو تناقض يوحى أن أفلاطون ينظر إلى الرسم ليس فقط على أنه فن من الأسهل استيعابه لكنه أيضًا بالمقارنة فن تافه). ويقدم سقراط مثالاً من الصراع النفسي بداخل رجل يحزن على فقدان ابنه الحبيب، ومع أنه لابد وأن يحزن، إلى الحد الذى يقوده إليه أفضل جزء بداخله، الجزء الذى ينظر إلى المدى البعيد وبه الإحساس بمكانة الإنسان داخل المجتمع بصورة عامة، فسوف "يقاس" هذا الرجل بمدى حزنه (603e–f) ومدى عمله على أن يداوى جراحه التى تفصله عن رفاقه. ويجب على هذا الرجل أن يقاوم تخبطه فى أحزانه؛ بمعنى أنه عليه أن يرفض أن يسيطر عليه الاندفاع نحو الحزن (مقارنة بتجنب الحزن مطلقًا) – بدافع من الجزء الأدنى من الروح، وذلك الذي سرعان ما يتفاعل فى رد فعل على الموقف الراهن، ويسعى إلى الإشباع بطريقة عمياء (هذا تلخيص لـ 4d – 603 d).

لقد استمد الموقف من الواقع وليس التخييل، وكان على سقراط أن يقول كيف يوظف الشعر مثل هذه المواقف. وذلك يتوازى مع نظام تقديمه وهو يتحدث عن الفنون

المرئية، عند ما وصف التأثيرات البصرية التى تطبق فى العالم (تأثير المسافة على الحجم، تأثير الانكسار عبر الماء)، وحينئذ ذهب إلى كيفية استغلال رسم المناظر لتأثيرات مشابهة (حقًا، أحد التأثيرات التي ذكرها، أن العصا تبدو منحنية فى الماء، وعلى ما يبدو أن رسم المناظر لا يستغل ذلك، فكانت الأمثلة بالدرجة الأولى من أجل توضيح العملية النفسية للرؤية) (602 d1–2). فالتوازى واضح بين مجرد ما هو مرئي وبين الأنواع الأخلاقية الخالصة للصراع النفسي[٥٦]. فأول ما نستخدم فيه أعيننا فى هذا العالم لوقت قصير، ونفهم أن الشخص عن بعد ليس بالفعل صغير الحجم، وأن العصا فى الماء مستقيمة تمامًا كحقيقة ما كانت عليه؛ ومع ذلك ، لا تزال العصا تبدو منحنية، ولا يزال الشخص يبدو صغير الحجم. وليس هنا ولن يستطيع أى قدر من الفهم (أو يجب أن) يوقف هذا التأثير؛ لأن ذلك جزء لا يتجزأ من كيفية فهمنا للعالم. وما يجب أن نتجنبه، على أي حال (هاهنا نقدم عنصر الصراع)، قد حكمه المنظر أو أدى إليه، عندما نميل إلى أن نرمى العصا لأنها مكسورة. هكذا أيضًا، على مستوى صراع يصعب أن نتأقلم معه، فإن الأب اليتيم الذى عاش عمرًا مديدًا بشكل كاف ليشق طريقه فى الحياة يفهم أن هذا الحزن سوف يمر، وبمقدور هذا الأب أن يواسى نفسه بأن نتأمل المشهد الأوسع للضعف البشرى – فيعلم – الحجم الحقيقي لحرمانه من ابنه عندما يقاس مع مرور الزمن. بهذه المعرفة لن تمنعه من الحزن (ولاتزال العصا منحنية، والحرمان لا يزال مؤلمًا)، ولا يجب أن تفعل، مثل ردود الأفعال هذه هي جزء لا ينفصل عن أننا بالفعل نسجل التقلبات (مقارنة بنبذها، نرفض حتى فهمها). لكن تلك المعرفة تمنع رد الفعل الفوري من أن يسيطر على هذا الرجل أو أن يستبد به، ويندم على أنه جعل ابنه هدف حياته. ومن هنا، يرى سقراط أنه من الملائم أن يذكر (604 a) أن هذا الرجل قد يذهب بعيدًا بدرجة كبيرة إن كان وحيدًا عما لو كان أمام أعين الآخرين؛ لأن الحزن يهدد بأن يجعل للرجل عالمًا خاصًا لنفسه، مما يدفعه إلى أن يلقى عصا الحياة، هكذا يمكننا القول، لأنها مكسورة.

---

(٥٦) اقلق هذا التوازى بعض المعلقين، راجع:

Murphy, *Plato's Republic*, pp. 239 –43; Nehamas, "*Imitation*", pp. 64-6. Annas "*Triviality*", pp. 7-9.

والآن ننظر فى ما يقوله سقراط عن مهمة الشاعر في 5a – 604 e، والذي هو بداخلنا يميل إلى أن يشكو، وهو الجزء الأدنى من أرواحنا، والذي إن أطلق له العنان فسوف يدفعنا ليس إلى مجرد الحزن، ولكن يجعلنا ننهمك في حزننا، ويقدم فرصًا كثيرة و متنوعة للمحاكاة، لكن الشخصية المفكرة والثابتة التي تظهر فى الأب الذي يقاس بمدى حزنه، كونه رصينًا وثابتًا بشكل نسبى، يصعب للمحاكاة ولا يمكن أن يفهمه المشاهدون بهذه السهولة، خاصة المشاهدين من كل لون وصنف (kaleidoscopic) الذي يوجد في المهرجانات الدرامية. ولهذين السببين، يميل الشعراء إلى مخاطبة الجزء الأدنى الذى بنا من خلال محاكاتهم.

يقدم أفلاطون رأيه باختصار شديد. لكن دعنا نتابع نظريته (في 605 a8–b2) وندرسها من خلال مثال رسم المشهد. يهدف رسامو المشاهد بالدرجة الأولى إلى أن يدرك الناظر دعائمهم، وهم يدركون أن المشاهد لا بفضل ما هي عليه، ولكن على ما يبدو عليه مظهرها. فهم يكيفون جهودهم مع ذلك الذى بداخلنا والذى يلتقط مظهر الأشياء، لا ذلك الجزء الذى يحكم على الأشياء كما هى حقيقتها. وهكذا يفعل الشعراء أيضًا، بوصفهم محاكين، يهدفون إلى أن يجذبونا إلى ما يعرضونه علينا بأن يجعلونا نتخيل أنفسنا مشاركين فى الحدث، إما عن طريق تماثلنا مع شخصية أو أكثر أو عن طريق اعتبار أنفسنا وكما يحدث عندما نرى عمودًا يوحى بمنزل فيمكن أن نتخيل أنفسنا ونحن ندخله. وكما نتعرف على المشهد المسرحى بما يبدو عليه لا بماذا هو بالضبط، هكذا نتعرف على الحدث الشعرى بالإحساس (الذى يوحى به وفى حالة الدراما على المسرح ليشمل ما يبدو عليه)؛ هكذا فقط يمكن أن ننجذب إلى داخل المحاكاة. ومن هنا يأتى لجوء الشعراء إلى ذلك الذى بداخلنا، والذى ينشغل أكثر بخصوصية موقف بشرى ما، ولا يلجأ إلى قدرتنا على التقليل من شأنه. وبعد كل شيء فمن الحيوى معرفة ماذا تستدعى وسيلة المحاكاة وتتفوق فيه. فهى تميل إلى أن يعلى من شأن ما هو خاص ويركز على الأزمات، ولكن ما هو مميز أكثر من غيره فى الأدوار النماذج الأفضل لهو الدور الذى قد يؤكد خصوصية حياة بأكملها على حساب خصوصية أزماتها (يحزن الأب دون أن يستغرق في حزنه)؛ فأزماتها ستكون أقل

جرحًا. وبذلك ترتكز المحاكاة الشعرية على الشخصيات الحسية، المقدمة بشكل حسي. هنا نشتم رائحة شيء مما قاله بريخت وشكواه من "السحر المغناطيسى[*] المنوم للمسرح الواقعى "حيث يستمد شخصيته من المجال الضيق الذى خلاله يستطيع كل إنسان أن يصرخ فجأة: هكذا هو الأمر"[٥٧]. هكذا يشكو بريخت من أنه طالما اعتمد المسرح على ما يمكن التعرف عليه سيصبح عاجزًا عن مواجهة حالة الرضا البورجوازية ولا يستطيع إيقاظ قدراتنا النقدية. يقول أفلاطون إن شعر المحاكاة يغذى شهيتنا للتسليم باللحظة باعتماده على عملية التعرف والتماثل (عن طريق تقديم شخصيات مثلنا من أجل متعتنا)، ويجعل الجزء المفكر بداخلنا متبلدًا.

رغم أن ما يمكن أن تفعله هنا مقارنة بريخت بأفلاطون بأن توفر لنا لحظة توقف، فإننا بالتأكيد نحتاج إلى أن نعترض على ما يبدو أنه تقليل أفلاطون غير المحتمل من قيمة الشعر التراجيدي. لنسلم جدلاً أن شاعرًا ينغمس تصوير الأزمة؛ فلماذا يجب أن ننظر إلى ذلك على أنه خطاب إلى الجزء الأدنى الذي بداخلنا، وأنه ملائم لأسوأ أنواع المشاهدين ؟ فإذا تورطنا فى صراع أوديب وهو يتقلب فى شباك القدر والمصير وقد أطبقت عليه، وفى اللحظة الحاسمة، فى صراع الفهم، لماذا نراه يقبل المسئولية لما هو فيه. فإن هذا يمكن معاناته من خلال بؤرة التركيز الضيقة فى لحظة تصوير لمظهر حياة بأكملها، منظور مكثف لكل العناصر ؟ وبالتأكيد مثل هذه الأزمات سوف تتلاءم مع مشاهدين أشمل وأعم، ليس لأنها تلامس القاسم المشترك الأدنى، لكن لأنها تستدعى مجالاً كاملاً من الاستكشاف. من أقل ارتجاف سطحى بالصدمة إلى أرفع متعة نيتشوية لمحو البطل[٥٨]. ولماذا لا يمكن لنموذج أوديب أن يقدم لنا غذاءًا من أجل التأمل دون أن يغوينا بطريقة أو بأخرى بأن نحاكى الجوانب غير المرغوبة؟ هذه نسخة، أعطت خصوصية لجدل أفلاطون فى هذه النقطة، من الاعتراض العام الذي جاء فى بداية هذا الفصل: ولنفترض جدلاً أننا نبدع شعرًا

(*) راجع أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ١٨-٤٩، ٩٥-١٠١.

(٥٧) "A short Organum for the theatre," esp. section 28-33, in John Willett (ed.), *Brecht on Theatre* (London , 1964).

(٥٨) العبارة من الفصل ١٦ (ميلاد التراجيديا).

ليس من شأنه ببساطة أن يعلم أو أن يوصل المعلومات بطريقة حيوية خاصة، ولماذا لا ننظر أيضًا إلى مزايا المشاركة التخيلية للمحاكاة بصورة إيجابية كما نفعل مع فكرة مشاركة المعلومات؟ فلمَ لا ننظر إلى المحاكاة باعتبارها فى حد ذاتها نوعًا من الفهم؟ وربما تستسلم أكثر المزايا قيمة لأكثر المشاهدين قيمة، لكن على الأقل على ذلك المستوى توجد مساحة لخبرة أعمق من مجرد الحسية، التى ينسبها سقراط هنا بشكل غير متجانس إلى الشعر الجاد.

يواجه أفلاطون ذلك التحدي الأكثر خطورة، بحذق تام؛ حيث إن آخر ما أسماه سقراط "أعظم" الاعتبارات ضد الشعر هو بالتحديد ما وجده بالخبرة أكثر المشاهدين جدارة – دونما الأخذ فى الاعتبار أن التراجيديين والمنشدين يجب فى حقيقة الأمر أن يخاطبوا جمهورًا أوسع – يبقى الميل إلى استغلال أسوأ جزء فيهم، وبذلك تفسدهم (605c6–8)[٥٩]. وتستحق هذه الاستجابة تمحيصًا خطوة خطوة. يلتزم سقراط بمثال الحزن، يفكر فى رد فعل حتى "أفضلنا" فى الاستماع، بينما ينخرط البطل فى خطاب مطول عن الحرمان من الابن أو يقود مجموعة تغني، يلطمون صدورهم ندبًا. "فنحن نشعر بالمتعة" يشير سقراط، "ونسلم أنفسنا للمتابعة شاعرين بالتعاطف، ونمتدح بكل جدية، هذا الشاعر المجيد، الذى استطاع أن يضعنا عن طيب خاطر فى هذه الحالة" (605c10–d5). وهو يقارن ذلك برد الفعل الذى وافق عليه مع جلاوكون على أنه يميز أفضلنا عندما يواجه حرمانًا فعليًا (بموت أحد الأعزاء). إن مثل ذلك الشخص، الذي يتصرف بدافع احترام الذات، سيسعى أن يتصرف بطريقة مناقضة تمامًا للشخصيات على المسرح، بمعنى أنه يحاول أن يسكن نفسه ويهدئها، معتقدًا أن ذلك هو السلوك "الرجولي". في حين أن النوع الآخر من السلوك، الذي كنا حينئذ نمدحه، هو نسائي (605d7–e2). ومن المنظور الحديث، غيَّر سقراط مبدأه هنا؛ لأنه في البداية أوضح – كما يبدو بشكل يخلو من الخطأ أن موضوع مديحنا، عندما نشعر بالمتعة ونحن نتأثر إلى حد الحزن التعاطفى، هو مهارة الشاعر؛ ولكنه الآن يقول إن ما كنا نمدحه

---

(٥٩) عند 607c 7 يعلن سقراط فقط أن الشعر "كاف" بأن يفسد حتى الأكثر جدارة، لكن النتيجة التي يجادل حولها هى أقوى: وذلك بالفعل "يغذى" أسوأ جزء فينا ، وإن هذا التأثير (ليس من السهل) أن نفلت منه (606b 7 – 8 , 606d4 –7)

"آنذاك" – عندما كنا جزءًا من المشاهدين – ليس الشاعر على تصويره للسلوك "النسائي"، ولكنه السلوك غير المقبول نفسه. ألم يستطع أفلاطون أن يرى الفارق ما بين مديح التمثيل ومديح ما هو ممثل؟ يبدو أنه لم يستطع؛ لأن سقراط يتقدم لكي يزيد الأمر ارتباكًا. كيف يمكن لهذا الأمر أن يكون صحيحًا، يستمر سقراط، أن نشاهد رجلاً يتصرف بطريقة يمكن أن نخجل نحن أنفسنا أن نتصرف بها، ومع ذلك لا نشعر بالنفور بل نستمتع ونمدح سلوكه (605e4–6)؟ إنه ليس مديحنا فقط، لكن أيضًا المتعة التي نشعر بها بينما يستمتع المشاهدون بالسلوك المصور أكثر من استمتاعهم بالتصوير الدرامي.

ولننظر للأمر عن قرب أكثر. لم يختر أفلاطون أي مثال من السلوك الذي يتجنبه أفضلنا، وإنما اختار مثالاً يكون فيه الفعل غير المقبول هو فعل التعبير. فليس حزن البطل الذي وجد أنه غير مقبول – فالأب المكلوم يحزن أيضًا– ولكنها حقيقة أن البطل والآخرين يعبرون تعبيرًا كاملاً عن حزنهم. هذا وليس الحزن فى حد ذاته، هو السلوك الذي يتناقض طبيعيًا مع محاولة التحمل والالتزام بالصمت (عند 605d8–e1). وبرؤيتنا لأفلاطون فى تأكيده هذا، نلمح رفضه الواضح أو عجزه عن التسليم بما نسميه "المسافة الجمالية"(*) – بأن المتعة التي يأخذها المشاهد ليست من الحزن الممثل ولكن من تمثيل الحزن[٦٠] – ولا يصبح هذا الموقف فقط مفهومًا وإنما، كما نعتقد، مبررًا. فعندما نمدح الشاعر التراجيدي على "محاكاته" للبطل الحزين، ونستمتع بذاك التصوير، فإن موضوع مدحنا ومتعتنا ليس الحزن ذاته، وإنما تعبير الشاعر عن الحزن، ورغم أن السلوك ذاته – فى التعبير عن الحزن هو ما نشهده فى صورة البطل الحزين، ورغم ذلك، كيف يمكن للشاعر أن يحاكى الحزن بشكل مباشر أفضل من أن يرينا الشخصيات التي تعبر بنفسها عن حزنها ؟ وبذلك لم يغير أفلاطون مبدأه فى هذا الجدل؛ لأن السلوك الذي نمدحه و نتذوقه فى كل من الشاعر وشخصيته التمثيلية لهما من النوعية نفسها.

(*) عن المسافة الجمالية ودورها فى تذوق الفنون راجع: أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ١٨ وما يليها، وانظر أعلاه ص ٢٢٦.

(٦٠) جاء الاتهام بقوة عند: Nehamas, "*Imitation*" , p. 69

ليس صحيحًا أن الشعر التراجيدى محكوم عليه بأن يصور الشخصيات التي تستغرق فى "دورها الشاكي الباكى" بطريقة مفرطة بكل معنى الكلمة، لكنه الشعر التراجيدي الذى لطبيعته الخاصة عليه أن يوفر المتنفس لهذه الشكوى. وهنا يمكننا القول إن الشعر التراجيدي تعبير عن الحزن البشرى. وفى هذا المعنى يقف عمليًا على النقيض من عبقرية الروح الصبور، والتي بالنسبة لها بالتحديد ينبغى تحمل الحزن دون التعبير عنه. ذلك ليس قيدًا على شعراء التراجيديا تجنبه (حتى ولو أرادوا) عن طريق تصوير شخصيات حزينة أقل إفراطًا فى الحزن. إن أي تعبير عن الحزن في ساحة بارزة ومُضاءة جيدًا مثل المسرح لهو غلو: لا لأن الحزن يجب كتمانه، وإنما يجب أن يمضى في صمت، في الخلفية. وأن نلتقطه من الخلفية ونضفى عليه تعبيرات، وهذا يعنى أننا نتجه نحوه، بدلاً من العمل على التغلب عليه؛ لكي نقدره حق قدره ونصبح منومين بصوته. بدلاً من أن نسجله ونتعلم منه ما يجب أن يقوله. لذلك فإن نوع البطل المهموم ولاطم الصدر، والذي يوصى سقراط "الحراس" الشباب في الكتاب الثالث بأن يستمعوا إليه (390d) هو أوديسيوس وهو يحث قلبه على أن يتحمل. لم ينكر أوديسيوس شقاءه، وإنما يعبر عن تحمله. ولن نبتعد كثيرًا مع أفلاطون، حتى لو استطعنا أن نأخذه من جانب واحد ونوضح أننا لم نكن نمتدح الحزن الممثل أو نتمتع به، لكنه التمثيل أو التعبير عن الحزن؛ فإن ما أخذه على أنه سيئ، يجعل كلاً من شعراء التراجيديا والنظارة مخطئين بشكل مماثل للبطل الذى ترك لنفسه، إنه إذن ليس الحزن، وإنما التعبير عنه.

تصبح وجهة نظر أفلاطون واضحة من ناحية التحليل النفسي لاستجابة النظارة التى يشرع سقراط فى تأسيسها. إن جزء الروح الذي يخاطبه شعراء التراجيديا عندما يعبرون عن معاناة البشرية ويقنعوننا أن نذرف دمعًا تعاطفيًا هو بالطبع الجزء الأدنى، والذي هو "متعطش للبكاء والرغبة فى إشباعه بالنواح المرير" (606a4-5)؛ إذ رأيناه بالتحديد محور تفاعل فوري وغير مفكر في الروح، وإن الاندفاع إلى البكاء والنحيب- ليس لمجرد الحزن وإنما للتعبير عنه- هو رد فعلنا المباشر على الحزن العميق. إنه ذلك الاندفاع الذي "يشبعه ويمتعه" شعراء التراجيديا (606a- 6-7). يشعر المشاهد بالمتعة ليس بما دفعه إلى الحزن،

فالحزن ليس متعة، بعد كل شيء – لكنه يتمتع بذلك الذي وفر له أن ينفس عن حزنه بالمشاركة تعاطفيًا في التعبير الشعري عنه. وعلى نحو مشابه، فى الكوميديا ننفس بالضحك عن الدافع داخلنا بأن نطلق العنان لأنفسنا بالانغماس فى هزل نخجل من ممارسته فعلاً(*) بأنفسنا (606C2–10)(٦١). خارج المسرح، كما رأينا، يعمل الجزء المفكر من روحنا – على الأقل فى أفضلنا – على أن يكبح جماح الاندفاع نحو تعبير كامل عن الحزن، ولكن بوجودنا بين النظارة، فإن أفكارنا المتأنية تأخذ شكلاً مختلفًا. ونستنبط أنه ليس عارًا بالنسبة لنا، على المستوى الشخصى، أن نشهد أو نسمع آخرين ينفسون عن أنفسهم فى حزنهم بطريقة مخجلة؛ ومع ذلك فنحن قادرون على أن نسعد عن طريق الشفقة عليهم – وهى متعة تريح "حارسنا" على الجزء المتعطش للدموع ونعطيه ما يشبعه" (606a7–b5). فنحن نقطف زبدة المتعة بأن نترك أنفسنا تذهب للمسرح، لكن بدون خوف من معاناة آلام الندم. وبوضع الأمر هكذا على نحو غير مقبول، فلا عجب أن يعزو سقراط هذا التفكير (606a7–8) إلى نقص فى التعليم اللائق (ويقصد سقراط تعليمًا، يغيب عنه شيء واحد هو الشعر من هذا النوع). وفى لهفتنا على ألا نحرم من هذه المتعة، إذا كان بإمكاننا التمتع بها بشيء من الحصانة، ويتوقف بعضنا يفكر مليًا فى أنه عن طريق السماح للجزء الشكاء البكاء بداخلنا أن يتعاظم بقوة في مثل هذه السياقات، فإننا بذلك نصعب على أنفسنا مقاومة ذلك الاندفاع القوى في حزننا الشخصي (606b5–8).

ومن ثم نرى ونحن أبعد من أن نتجاهل الظاهرة التي نعرضها أى "المسافة الجمالية"؛ فإن أفلاطون في الحقيقة يوجه هجومه عليها. فقد ظهرت فكرة "الجمال" في عصر متأخر، ولكن لأنها تلائم نطاق المتعة وتنفصل من حيث المبدأ عن النتائج الأخلاقية، فلن يواجه أفلاطون كثيرًا من المصاعب في تمييزه لخط الجدل المنطقى الذي يعزوه هنا إلى نقص التعليم اللائق حتى عند أفضلنا. والحاسم في جدله، كما رأينا، هو القول بأنه فى مرحلة

(*) هنا نضع أيدينا على ما يمكن تسميته "التطهير الكوميدى" فى مقابل "التطهير التراجيدى"، وسنعود إليه فى الفصل الرابع (المحرر).

(٦١) يوجد فى محاورة "فيليبوس" (عند 47e–50e) تحليل للكوميديا مواز بدرجة كبيرة إلى ذلك الموجود هنا عن التراجيديا.

إحساس معين، مثل الحزن الناتج عن خبرة التراجيديا، لا يرتبط الخجل بهذا الإحساس في حد ذاته لكن بالتعبير عنه. وحيث إن الخجل حساسية عامة؛ فهو يربطنا برفاقنا (ونذكر أن الأب المنتحب كان سيفرط فى البكاء إذا ترك وحيدًا أكثر مما لو كان في جماعة، 604a2-4). ولكن إذا كان التنفيس العام عن الحزن في حد ذاته شيئًا مخجلاً، إذن لماذا يجب علينا أن نعتقد أنه يشكل اختلافًا بأن الذى يجعلنا ننفس عن حزننا فى المسرح العام لا ينبع من مشاكلنا الخاصة، بل من موقف تخييلى نسمح لأنفسنا بالانغماس فيه جماعةً؟ ويحدث التعبير العام عن الحزن بالطريقة نفسها، وبطبيعة الحال بحرية أكبر، ولذا يصر سقراط بشدة هنا على أننا نغرى ذلك الجزء بالتحديد الذى بداخلنا يتعطش إلى النحيب على أحزاننا الذاتية. ومن ذلك المنظور فحقيقة أننا نوافق، عن طريق تقاليد الأداء، على أن نرجئ الإحساس بالخجل، والذي يتفاعل خارج المسرح، لا تبدو أفضل من التنازل الجماعى عن المسئولية الاجتماعية. ولم ينكر أفلاطون وجود تلك التقاليد وقوتها؛ فهو لم يزعم بأن النظارة يستغرقون تمامًا فى طقوس جزل وفقدان الذات فى التخييل، وهو أيضا لم يقس مدى بُعدها عن الشعور الذى يسمح لها بالتفجر، ويعترف أفلاطون بذلك في وصفه للقبول الواعى للجزء الأفضل الذي بداخلنا. ولكن ما يصفه هو حقًا مسافة "المشهد التمثيلي" بأسوأ معانيه؛ حيث إنه بإطلاق العنان لشهوة الحزن، فإنما يسمح لها فى المقابل بالجزء حرفيًا الأفضل فينا (كما ينبغى أن نقول) أن تصنع من نفسها مشهدًا.

إن المقدمة المنطقية الحاسمة لجدل أفلاطون فى هذه النقطة هي أخلاقية أكثر مما هى مقدمة جمالية منطقية كما قد نسميها، وإذا سلمنا بنتائجها، وتمنينا إما أن نفند النتيجة أو ندعمها، فلن يكون أمامنا خيار سوى أن نوسع بؤرة التركيز من الشعر إلى فكرة أفلاطون الكاملة عن المجتمع المثالى. إن تضمين استنتاج سقراط (بأن المحاكاة الشعرية تؤدى إلى إعلاء سلطان الجزء الأدنى داخل أرواحنا، ذلك الجزء الشهواني الذى يفسدنا ويشقينا (606d4-7) هو أننا نبدأ فى الانحدار نحو الشخصية الطغيانية، والتى أصبح فيها الجزء الأدنى متسلطًا، والتى تجعل الحياة أكثر شقاء قدر الإمكان (9.578b). وتوكيد سقراط على تسلط الجزء الأدنى الذى يشقينا لم يبرر بالمنطق فى الكتاب العاشر، بل بما جاء في

الكتابين الثامن والتاسع.

ونرى أن حياة الطاغية توصف فى الكتاب التاسع على أنها حلم يقظة. و قام الوصف على مفهوم سقراط عن النوم فى بداية الكتاب، والذي يشرح فيه أن أدنأ الدوافع يظهر فى أثناء نومنا، وأن ما نسميه نومًا هو فى الحقيقة، بالنسبة لمعظمنا، نوم أفضل جزء من الروح؛ إذ يكون الجزء الأدنى "مستيقظًا" ولا يتردد فى أن يرتكب "على ما يعتقد"، أكثر الأفعال خزيًا (571C–2b). يهتم الجزء الأفضل الذى بداخلنا؛ لأنه مكرس لاحتياجات الكل، فى المقام الأول بالشخص المستيقظ، و بحياتنا النشيطة ومن ثم الفعلية، أما الجزء الأدنأ فيمكنه أن "يستيقظ" – ويظهر طبيعته – حتى فى الأحلام[٦٢]. ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه لا يهتم بالعناصر الأخرى فى الروح، ولا بالشخص المستيقظ تبعًا لذلك، وهو يشعر بالإشباع بمجرد "التفكير" بأنه مشبع، ولأن مصدر الاحتياجات الملحة فى الروح ينشد الشبع، مهما كانت الحال، فإذا أشبعه الحلم، كان الحلم خيرًا مثل الشىء الواقعى.

ويمكننا، بالتأكيد، أن نرى، لماذا يجب أن يكون جزء الروح الذى يستهلك حياة الشخصية الطغيانية ويحولها إلى أضغاث أحلام اليقظة هو الجزء "المسرحي". فمثلما يغلب الدافع العاجل فى أثناء نومنا من حيز التفكير ويثب مرحًا عبر مشهد الحلم. هكذا فنحن بين النظارة نقبل جماعيًا أن نطلق له العنان ونعبر عن الدوافع التى نكبحها فى العادة، سواء أكانت هذه الدوافع رخيصة أم حسية اختلاسية، أم كانت ملائمة لأعمق صراع وحزن فى الحياة. ومن المؤكد أن المشاهد ليس بالنائم، لكنه قادر على أن يراقب مجرى دوافع هذا الجزء. وعلى أية حال فإن ما نريد أن نقوله هو أننا لا نختبر الدافع فحسب، لكننا نمعن النظر فيه؛ لا لمجرد "الشعور خلاله" بطريقة ملائمة للموقف، لكن بامتلاك "الشعور" المعروض أمامنا من خلال سحر المحاكاة الشعرية. وما نفشل فى تقديره هو أنه إذا انطلق جزؤنا الأدنى فى الحلم، هكذا يسمح له أن يطرح ألوانه الحقيقية فى الحلم الجمعى الذى يحدث فى المسرح، ولا يختلف الأمر أن جزءنا التفكيرى يكون متيقظًا ويراقب، بينما يثب

(٦٢) فى السطور 2b1– 571d6 يصف سقراط نظامًا تمهيديًا للنوم بهدف "استثارة" جزءنا الأفضل واضعًا الجزأين الآخرين حقًا للنوم. راجع: تعليق أدم Adam على السطور 572 a7.

الجزء الآخر مرحًا، عن طريق الانضمام إلى التعبير عن الحزن أو عن الغضب أو عن الشهوة أو تقليدها (606d1). وببساطة فإننا لانحزن أو نشعر بالغضب أو نثار جنسيًا لكننا أيضًا نمعن النظر فى الإحساس بحالات الروح هذه. و ذلك هو ما يحكمه الجزء الأدنى من الروح: إن دوافعه ليست مكبوحة فى الخلفية، بل لها تعبيراتها الكاملة. ومن غير المهم أن أحد النظارة لم يحرم بالفعل من ابن أو أحبط على يد أجاممنون. والدوافع التي تقوم بدورها أطلق لها العنان كما لو كانت هذه الأشياء قد حدثت بالفعل، وأن كل ما تنشده هو أن تأخذ حريتها، ولا تكف عن البحث عن سبب حريتها. وبذلك لا نستطيع أن ننضم إلى أحد النظارة لغرض إطالة مدى أفقنا التخييلى فيما وراء ما مررنا به وخبرناه بأنفسنا. لا ينطبق التمييز تمامًا ما بين الشيء الزائف وبين الشيء الحقيقي على دوافعنا الملحة.

وقد يقف فى طريق قبولنا هذا النوع من التحليل، كما منع بعض الفلاسفة، إذا ما أخذنا في الاعتبار رد الفعل الخاص بالخوف من قبل المشاهدين. وبينما كنت أجلس بين النظارة وأشاهد شبح فرانكنشتاين Frankenstein يسير بخطًى عسكرية تجاهى على الشاشة، أو (بكلمات أفلاطون) أرى ربات العذاب[*] تندفع نحو المسرح؛ فهل يمكن أن يكون ذلك الدافع الذي يتملكنى هنا هو الخوف الفعلى، ولا أميز بينه وبين ما أشعر به فى الحياة الحقيقية؟ فربما يقشعر جلدي، وتتشبث أناملي بأيدي المقعد - لكن مع ذلك، إذا كنت أنا فى حقيقة الأمر خائفًا، أفلا أفكر أنني فى خطر حقيقي، وببساطة أفر منه ؟ ذلك هو الخوف "الإيهامى" الذى أشعر به – أهكذا يمكن أن تكون جملة استجاباتنا؟

يمكن أن ننجح فى مقاومة هذا الاعتراض حتى باعتباره سببًا لاستجابتنا للتأثيرات المروعة[٦٣] لكنها تفتقد نغمة أفلاطون العالية فى التفسير. وعندما يناقش سقراط

(*) عند عرض "الأورلسيتية" لأيسخولوس ولاسيما المسرحية الثالثة منها أى "ربات الصفح"، حيث تلعب الإيرينيات Erinyes الدور الرئيس كان منظرهن مرعبا لأنهن ينفثن نارا، حيث تتلوى الثعابين من شعر رأسهن فبكى الأطفال ووضعت الحوامل من النظارة حملهن من الرعب كما قيل. انظر أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٢٥٣-٢٩٨.

(٦٣) Alec Hyslop, "*Emotions and Fictional characters*", Australarian Journal of Philosophy, 64,3 (1986), esp. p 294.

كيف يمكن للشعر أن يحدث الخوف، فى بداية الكتاب الثالث فإن محور قلقه هو أن استدعاء هاديس Hades الكئيب والتشاؤمى عند هوميروس سوف يعزز خوفنا من الموت وتعمقه، عندما أضاف سقراط فقط – على نحو ثانوي – إنه حيث أن الكلمات المستخدمة نفسها لتسمية المكان وأهواله وأهله تسبب ارتجاف السامعين فإنها يمكن أن تُمحى" (386a–7b). إن ما يعتبره أفلاطون الأخطر ليس ارتجافًا عابرًا سببه صوت المحاكاة أو منظرها، وإنما هو الخوف الأعمق الذى يشكل ذلك الصوت أو ذاك المنظر عرضًا من أعراضه – خوف يمكن أن يظل يتملكنا طيلة حياتنا. وهكذا فإن ما أراد أفلاطون أن يقنعنا به بالترهيب من قصص الآلهة ليس وهجًا زائلاً من الشفقة، لكنه الشعور بأن الحياة المتناغمة (كما قدمتها الأدوار – النماذج) هي قيمة أو جديرة بالاهتمام، ويحثنا على الإصرار على عيشها، بينما ما يطالب أفلاطون أن نتجنبه هو الاحتقار الزاحف نحو نسيج حياتنا الاجتماعية نفسه (انظر، 3.386 a1–4). إن توتر النظارة عند عرض مفزع يتلاشى إلى اللاشىء بالمقارنة[٦٤]. وبذلك يوجه أفلاطون نقده إلى نوع الأداء الشعري الذى يثير فى نفس المشاهد ما يجب علينا أن نميل إلى أن نطرده بصفته مجرد رد فعل "إيهامى" أو "تخييلى". وذلك سيكون من أنبل أنواع الأداء. فإذا علا صدرى تنهدًا وأنا أشاهد ابنًا ينفصل عن أمه، أو حبيبين فقدا فرصتهما فى السعادة، يعلو صدرى بالتنهد لا لأجل الشخصيات فحسب، بل للموقف الإنساني الذى أدخلنى إليه الأداء؛ فأنا أبكى لأن الأبناء ينبغى أن يفارقوا الأمهات، وأن الأشياء ينبغى أن تكون هكذا. أما عندما ننفصل نحن عن أمهاتنا وعن أحبائنا تفيض مشاعرنا لا على اللحظة، لكن على الوعى لما لهذه اللحظة من أهمية فى سياق الحياة كلها، وأن هذا هو النموذج على نحو ما. ويمكننا القول إن حياتنا فى هذه اللحظة تشبه التراجيديا؛ وفى الواقع، لا يختلف تنهدنا فى المسرح، من وجهة نظر أفلاطون، عنه فى حياة الواقع. ويكمن الاختلاف فقط في كيفية عملنا وفق دوافعها. ففى الواقع الفعلى لن أجلس وأعيش متمرغًا فى خوفي من أهوال تتربص بى، بل سأهرب، وكذلك لن أطيل فى حزن الفراق وأنهمك فيه، لكنى سأساعد الطرف الآخر على أن يتحمل

---

(٦٤) يقدم أرسطو نقطة متشابهة Po.1453b.

وجع البعاد.

ربما يكون بمقدور القراء الآن أن يشعروا بشيء من قوة تحدى أفلاطون؛ فالتراجيديا الشعرية، رغم ما يمكن أن نفكر فيه بشأنها، لا يمكن أن تساعدنا فى أن نواجه أو حتى ندرك على نحو أكثر ثراءً مآسى الحياة. لا يمكن للتراجيديا أن تفعل ذلك؛ لأن الطريقة السليمة لمواجهة تراجيديا الحياة أو إدراكها أو التعلم منها هى أن نعيشها، وذلك يعنى – إن كان علينا أن ننجح فى الحياة – أن نتحمل تحت وطأتها ولا نسمح لها أن تسيطر علينا، وأن نسمح للتراجيديا أن تسيطر علينا فهذا ما تسمح به بالضبط التراجيديا الشعرية لأنها تمنحها التعبير الكامل. والآن أضع ذلك أمام القارئ بشكل مباشر. ألم تشعر أبدًا عند جلوسك *هناك بين النظارة، أو حتى خلال دراستك العميقة للأدب التراجيدي الرائع*، أن عدم الحصانة تلك، هشاشة الحياة الإنسانية التي تصورها التراجيديا – هى، ذات قيمة جزئيًا على الأقل، وأنها تعد جزءًا عضويًا فى نسيج الإنسانية ؟ ألن تغدو تلك الحياة أقل من ذلك لو غابت التراجيديا عنها ؟ لو كان الأمر هكذا، فإنك – ونحن سنقع فريسة للإغواء الذى يطرد أفلاطون بسببه أروع الأشعار. ألا يختلف الأمر حين نجد أن شخصيات للتراجيديا وقد تعلموا من صراعهم، وتوصلوا إلى شروط ما مع قدرهم كما فعل أوديب؛ حيث إنه بالسماح بالتعبير الكامل للألم والحزن، والذي يجب على أوديب أن يتوصل إلى تفاهم معه؟ فهذا معناه أن الشاعر والمشاهد يخاطران بأن يصنعا منه طقسًا مقدسًا أو تعويذة سحرية (fetish). ولنضع الأمر بشيء من الفجاجة: نتعلم أن نضع قبلة على الحذاء الذى يركلنا. وهكذا فليس من اللامعقول بالنسبة لأفلاطون أن نضفي على الشعر الطابع غير السوى لشخصية إدمانية مثل الطاغية. فنحن لن نتأهل لأن نفارق الشعر، كما – على النقيض – يعلن سقراط بأنه هو نفسه مستعد أن يفارق الشعر الذى يحبه، كما لو أنه سينفصل عن حبيب (607e4–5)؛ فنحن نفضل تراجيديا الفراق – وإثارتها المريرة – على حزن الفراق الواقعى.

وأخيرًا دعنا لا نخفى عن أنفسنا أنها أفضل الأشعار تلك التي أراد أفلاطون أن يطردها. وسيبقى مكان فى المجتمع المثالى "لأناشيد الآلهة ومديح من هو جدير" (607a34)، وعلينا أن نقارن بين هذا المكان وبين المادة التي يغنيها أعضاء الكورس من أبناء

المدينة بأعمارهم المختلفة، والتي بلغت ذروتها فى الكورس الديونيسى، كما هو ثابت فى صدر الكتاب الثاني من "القوانين". ولم يترك مكان لأى نوع من الشعر، والشاعر الذى يمكن أن ينافس الفيلسوف. يحتفل هذا الكورس المدنى ويثبت ذاته فى القيم المشتركة للمدينة: تلك القيم التى تتخذ من الفلسفة مرشدًا، لكن أروع الشعر هو ذلك الذى يهدد بأن يصبح قيمة فى حد ذاته ويصبح عقبة. يطرد أفلاطون التراجيديا من المسرح خشية أن تمنعنا من أن نواجه دراما الحياة.

٦- أفلاطون شاعرًا

إلى أى مدى يتصور أفلاطون، إن حدث أن تصور بالفعل، إمكانية وجود نوع من الشعر المعدّل والفلسفي بحق؟ بالتأكيد، لا يستطيع أحد الزعم بفهم وجهة نظر أفلاطون فى الشعر دون أن يرد على ما يلى من أسئلة. ويمكننا مناقشة هذا الأمر هنا بشكل مختصر؛ إذ يتطلب الأمر التحول من وجهة نظر أفلاطون فى الشعر إلى وجهة نظره فى طريقة عمل الفلسفة، وجوهر الموقف أنه بالنسبة لأفلاطون لا يوجد شىء اسمه الشعر الفلسفي، وإنما (فى أضيق الحدود) يوجد نوع شعري من الفلسفة.

يجب أن نبدأ بسؤال ما إذا ترك أفلاطون مساحة فى "جمهوريته "ذاتها لشعر لم يقتصر على غرس العادات الطيبة فى الشباب والاحتفال المدنى فى توجهه. ففي مستهل الكتاب العاشر يعلن سقراط أن الشعر التراجيدى ضار "بالجميع ماعدا هؤلاء الذين لديهم العلاج pharmakon المتمثل فى أنهم يفهمون ماهيته" (595b3–7)؛ وبعد ذلك (عند 606b6) يلمح سقراط إلى "هؤلاء الأقلية" القادرين على التنبؤ بأخطاره. و لا يجب أن نعتقد أن أعظم الأشعار لها مكان فى المجتمع المثالي حكرًا على هؤلاء "القلة" كما لو أنه يريد القول إنهم، وقد جاءوا إلى الشعر مسلحين مسبقًا يستطيعون تقييمه وهم فى حصانة. ويطرد سقراط أفضل الشعراء "من مدينته" دون تصنيف (607b2-3)، وذلك لشىء واحد. فحديث سقراط عن "العلاج" وثيق الصلة بوصفه للجدل على أنه "عمل سحرى". يتغنى به epoide ليواجه إغواء الشعر، هذا الإغواء اللصيق به منذ نشأته (607c6–d2, 607e4–8b2). ولفظ "العلاج" pharmakon يعد كل شىء يحمل معنى أكثر خصوصية "شراب الحب"

أو "العمل السحرى". وكونه قادرًا على أن يستعمل هذا السحر العلاجى لن يجعل سقراط فى مأمن من آثار الشعر المحاكاتى إذا كان عليه أن يذهب ليشارك فى المحاكاة، ولكنها فقط تمكنه من العزوف، على نقيض بقية النظارة عن الاستسلام لميوله فى المشاركة.

ورد التفسير الحقيقي لهذه الأمور فى القياس التمثيلي للرسام الفيلسوف الذى تمت مناقشته فى بداية الفصل السابق. وتكمن مثالية أفلاطون فيما يلى: ثم إن المحاكاتية لن تزدهر فى أي مكان، لكن المحاكاة، على النقيض، ينبغى اعتبارها ضرورية لتطور البشرية فى القناع الأصغر للشعر (فى التعليم والسياقات المدنية)، وكذلك فى التجليات الأسمى مثل الحياة الفلسفية التى تحاكى الأشكال – المثل وتحاكى العنصر الإلهى بداخلنا. إن أفضل أنواع المحاكاة ليس الشعر مطلقا، لكنه هو الفلسفة – ذلك النشاط الذى لا يمكن تمييزه، فى إنتاجه أو إجراءاته، عن ممارسة نوع معين من الحياة. ولم يتغير هذا الموقف على نحو خاص (رغم أنه معرض للتطور) فى محاورات يعتقد أنها كتبت بعد "الجمهورية". وبصفة خاصة، ربما نرى أن محاورة "فايدروس" تمثل شيئًا ما من التغير فى القلب؛ لأن سقراط بدا هناك مستعدًا ليقبل أن "الجنون الإلهى" أو الإلهام صفة تميز الشعراء والأنبياء والمعالجين الطقوسيين، وقد يجد له مكانًا فى الحياة الفلسفية أيضًا، أى فى النوع الخاص من الحب الشهوانى الذى تحس به الشخصيات الفلسفية نحو بعضهم البعض (244a–5c). فهل عاد أفلاطون هنا إلى نوع الشعر الذى أثار عداءه فى بداية الأمر – الإلهام الشعري – وذلك لكي يعدل من حكمه؟ ولكن فى الموضع نفسه الذى يبدأ بهذا الاعتراف الكريم، يتقدم سقراط نحو قضية تحديد مراتب أنواع الحياة، والتي يكون الفيلسوف فيها "رفيق ربات الفنون والعاشق" فى القمة. أما الشاعر فهو فقط فى المرتبة السادسة، بعد رجال الدولة ورجال الأعمال والأطباء والأنبياء، ومباشرة قبل تلك الأنواع من الحياة الدنيا من أمثال هؤلاء الدهماء والطغاة (248d – e).

وبتمعن دؤوب، نرى سقراط فى مستهل خطابه يصنف الفنون التي يسميها فنون الإلهام فى ضوء ما أنجزته وليس فى ضوء ما يمكن أن تنجزه مستقبلاً[٦٥]. وعندما يتراجع

(٦٥) 244a8-c5 (esp. 244b6-7, 244c4-5), 244d6, 245a4.

سقراط عن مثل هذا الولاء التقليدي لأسطورة ما بعد الحياة الجديدة (246a–9d)، ويصبح على سقراط أن يؤسس على هذه الأسطورة تنقيحًا جوهريًا للسيكولوجية الأخلاقية للحب (249d–57b)، يظهر الفلاسفة على حقيقتهم "أتباع ربات الفنون" بلا منازع par excellence وتصور الفلسفة وريثًا لدور الشعر (والفنون الأخرى) لا شريكًا.

ونرى تحولاً فى الموقف هنا بالمقارنة مع معالجة الإلهام الشعري فى المحاورات المبكرةK إلا أن العنصر الحاسم هو أن هذا التحول – إدراك أن الشعر يمكن ان يستخدم إيجابيًا حماية للفلسفة – كان بالفعل فى وضعه الملائم، حقًا هو لب الأساس. فى "الجمهورية". وبمقارنة محاورة "فايدروس" "بالجمهورية" نرى أن أفلاطون فى "فايدروس" يعود من مكان الشعر فى المجتمع بشكل واسع إلى حياة الفيلسوف الفرد، وإلى مكان شىء ما فى هذه الحياة يمكن مقارنته بالإلهام الشعري: القوة الإلهامية لوقوع الفيلسوف فى الحب. والفيلسوف فى مواجهته المباشرة مع الجمال، فى شكل المحبوب، فإنه يواجه شيئًا لا يستطيع أن يوضحه بدقة أو أن يفهمه تمامًا، وإنما يتطلع إلى أن يجعل له معنى لديه – وذلك ما يعادل اكتشاف نفسه فيلسوفًا – عن طريق بناء حياة فلسفية فى شراكة مع المحبوب. "فالجنون الإلهى" للفلسفة يتصل بذلك "الجنون الإلهى" للشعر بدرجة تبلغ فى عظمتها مبلغ صلة محاكاة الأشكال – المثل "المحاكاة الشعرية". فبينما يبزغ النشاط الشعرى أداء له مكانته فى الحياة، تبزغ الفلسفة أداءً هو ببساطة الحياة نفسها.

ومع ذلك لكى نحلم من خلال مشاهد الحياة الفلسفية التي قدمتها محاورات أفلاطون، فلا ينبغي أن يحتقر الفيلسوف إمكانيات الشعر. ويقدم سقراط "تشيدًا أسطوريًا" (265C1) متقنًا فى محاورة "فايدروس"، ويصفه بوضوح "على أنه شعرى" (275a5)، وذلك ليعبر عن الصعوبة الجمة التى تواجه المحب الفلسفي لكى يدرك كنه حبه ويشرحه. ومع ذلك. وبوصفه فيلسوفًا لا يعفى سقراط من هذه الصعوبة مثله مثل المحب الفلسفي، الذى يتحدث عنه؛ ومن هنا يلجأ إلى وسيط غير ملائم أى المجاز الاستعارى الأسطوري (6 – 3 a 246). وأكثر من ذلك، ينهى سقراط فى محاورات عديدة المناقشة بأساطير الحياة فى العالم الآخر: فى محاورتي "فايدون" و "جورجياس"، وكذلك أيضًا فى "الجمهورية". وقد رأينا أن سقراط

يفسح مكانًا فى مجتمعه المثالي "للكذبة الأسطورية" (Rep.382d)، مكانًا ضروريًا يدعم حاجتنا إلى التأمل فيما وراء حدود ما نستطيع أن نفهمه بثقة.

بل هناك أكثر من ذلك بالنسبة للاستخدام الفلسفي للأسطورة. لا يتحدث سقراط فى أي من المحاورات إلى مواطنين من المجتمع المثالى، وإنما يتحدث إلى هؤلاء المهتمين بالفلسفة، أو نراه يدافع عن الفلسفة أمام المقللين من قدرها. وبتقديم سقراط أساطير جديدة عن الحياة فى العالم الآخر، فإنه بهذا المعنى يرسم خلفية لثقافة جديدة وفلسفية – مقدمًا لتلاميذه الخائفين الذين تركهم وراءه فى محاورة "فايدون"، على سبيل المثال، رؤية يستطيعون أن يثبتوا عليها تطلعاتهم عندما يكون هو قد رحل. وهو يسمى تلك الأسطورة "التعويذة السحرية" التى يجب عليهم أن يكرروها لكى يشجعوا أنفسهم (114d7)، كما كنا نحن قد رأيناه يطلق على الجدل المنطقى فى الكتاب العاشر من "الجمهورية" "التعويذة السحرية" وذلك لكى يواجهوا الإغواء بالمشاركة فى الأداء التراجيدى، ومثلما هو الحال فى محاورة "فايدون" نفسها (77e8) فهو يشير إلى سلسلة من الجدل الخاص بخلود الروح بالإشارة إليها ضمنًا على أنها "تعويذة سحرية" بالنسبة إلى كيبيس بهدف أن يبثها إلى داخل روح الطفل يوميًا حتى يخمد الخوف من الموت. فكل من الجدل المنطقى والقصة الأسطورية لهما قوة فى تغيير حياتنا، وبناء على ذلك يستخدم سقراط كليهما؛ حيث إن التغيير هو إلى الأفضل. وعلى كل حال، فإن نوعية الحياة التى يوجهنا إليها هى مع ذلك مميزة بعدم قبولها للأسطورة ويختتم سقراط مجادلاته فى محاورة "فايدون" بالتحذير بأننا يجب أن نتابعها ونوضح ما جاء بها من افتراضات (107b) – ببرنامج متواصل من البحث والتقصى، ويختتم أسطورته بشكل مختلف إلى حد ما، وذلك بأن يحذرنا بأنه لا يستطيع أى شخص حساس أن يصر على تفاصيلها، ولكن لكى نعتقد بأن شيئًا ما من هذا النوع حقيقى فسيكون "مخاطرة نبيلة" (114d). وليست هناك إشارة بأنه يمكن للأسطورة أن توفر حدًا قاطعًا للبحث والتقصى، وعلى نحو مشابه، فى محاورة "فايدروس" يدفع سقراط النقاش قدمًا بأن ينتقل من نشيده الأسطورى إلى البحث الأكثر استطرادًا. فالمناقشة جاءت فى جزء منها عن طريق عدم الرضا بالأسطورة، ومع ذلك فإن تأثير المحاورة برمتها هو أن ندرك الحاجة

البشرية للأسطورة، جنبًا إلى جنب مع الحدود الموازية للجدل المنطقى فيما هو أكثر شبها بالمحب الفلسفى فى النشيد الأسطورى الذى سيق إلى الحياة الفلسفية بالصراع مع لغز ما يحدث له، ذلك اللغز الذى لم يكن باستطاعته أن يفك طلاسمه بشكل كامل، إلا أنه يستطيع أن يقلل من غموضه – يمكنه أن يستوطنه، إنها ثقافته الجديدة(٦٦).

ويمكننا أن ننظر إلى استخدام أفلاطون لشكل المحاورة فى ضوء ما تقدم؛ فهو لم يكن حريصًا على أن يحذر فحسب من إمكانيات الشعر الذى دفع هو نفسه إليها من داخل المحاورات (الأساطير والاستعارة والصور الشعرية)، إلا أن قراره بتبنى المحاورة شكلاً ملائمًا لكتاباته الفلسفية هو فى حد ذاته نوع من وضع علاقة مميزة على كل نتاجه المكتوب، وذلك بتحذير القارئ أو المشاهد. ونحن لا نعرف كيف نشرت هذه المحاورات. ففى إحدى نقاط "القوانين" نرى أن الأثينى يقترح أن المناقشة التى دخلها هو و آخرون ربما تصلح لتقديمها مثالاً لما يجب على الشباب أن يسمعوه فى المدرسة (7.811c-e). ولكن ذلك لا يدل بالضرورة على أن أفلاطون يرشح "القوانين" لتكون بين الكتب المدرسية، فمحاورة "القوانين" بأى حال ليست هى العمل المميز لأفلاطون. أما المشهد الافتتاحى "لثيايتيتوس" Theaetiettus كان أكثر إضاءة، ففيه يقدم يوكليديس Euklides وتربسيون Terpsion، وهما رفيقا سقراط اللذان ذكرا فى "فايدون" (58c2) على أنهما حضرا موته وكانا يطلبان من أحد الخدم أن يقرأ لهما من سجل يوكليديس مناقشة سقراط التى تظهر بعد ذلك على أنها صلب المحاورة كلها.

وبغض النظر عما إذا كانت محاورات أفلاطون فى حد ذاتها قد أديت بطريقة درامية أم لا(٦٧)، فإن الملابسات حولها تفيد بأن آداءها إذا كان قد حدث كان مميزًا عن أداء الدراما التقليدية أو حتى عن إنشاد الملاحم؛ وبالتحديد، حيث إن الفنين الآخرين محاكاة لسلوك الناس(٦٨)، حيث يكون الحديث جزءًا فقط من الحدث، أما الحديث فهو الحدث فى محاورات

---

(٦٦) تقدم محاورة "فايدروس" أفضل فحص سطره أفلاطون (إضافة إلى كونها فى حد ذاتها مثالا رائعا) لنوع "شعرى" من الفلسفة (فى مقابل الشعر)؛ قارن .Ferrari, *Listening to the Cicadas*

(٦٧) Gilburt Ryle, *Plato's Progress* (Cambridge , 1966), pp.23-32 .

(٦٨) راجع الوصف فى "الجمهورية 10.603c4-8، وقارن تعريف أرسطو الشهير للتراجيديا فى:

أفلاطون، أى كل الحدث. حتى إنه عندما كانت أنتيجونى Antigone تقيم دعوى للعدالة، فقد تحرك جدلها بدافع ما قد فعلته (بدفنها لبولينيكيس Polyneikes)، ولم تنتزع من كريون Kreon مجرد الرد، بل العقاب. أما فى محاورات أفلاطون، على النقيض من ذلك، يعبر حديث الشخصيات ليس فقط عن مثاليات الحياة الفلسفية، وإنما يضع تلك المثاليات موضع التنفيذ (على الأقل، عندما تكون الشخصية تؤدى دور النموذج). إنها تعبيرات وأحداث سواء بسواء. وإن خصوصيتها بوصفها حدثًا (تخييليًا) أو حادثًا على مستوى الحدث يأتى بمثابة مناقشة بين الناس الذين يعتقدون (والذين لا يعتقدون من المتحدثين) أن مثل ذلك الحديث الفكرى فى حد ذاته هو بين أفعال حياتنا الأكثر أهمية؛ لأنه يستهدف الحقيقة ولا يكتسب أهميته من ارتباطه بحديث معين أيًا كان. ونحن عندما نشاهد مأساة أنتيجونى أو نسمع عن صراعات أوديسيوس فإننا نهتم بالتصرفات التى مهما كانت نموذجيتها أو كشفها؛ فهى تعبر عن نفسها بوجه خاص. وتحدث هذه الأشياء ونحن نقول لأنفسنا فى الخيال. ما الذى سوف نفهمه الآن منها ؟ لكن بصفتنا من جمهور مشاهدى محاورة أفلاطون، فإننا نسمع الحديث الذى نتخيل معه أنفسنا حاضرين ساعة تبادله، وأيضًا نتعرف على المثاليات التى تعبر عنها هذه المحاورة، ويوجهنا (هذا الحديث) مرة أخرى إلى عالم ما وراء مثل هذه التخيلات، مخبرًا إيانا بأن رد الفعل الوحيد مع رسالته، التى لها قيمة فى حد ذاتها، هو أن نعيد خلق مثاليتها فى حياتنا الخاصة. وعلى هذا الأساس، فإن المحاورة المكتوبة فى حد ذاتها، إذا تحدثنا بدقة، لها قيمة ذرائعية فى الاتجاه نحو هذه الغاية.

شرحت هذه النقطة بوضوح فى محاورة "فايدروس" (274c-7a)[٦٩]. وأن "الخطاب الحى" للمناقشة الفلسفية متعارض مع "صورته" المكتوبة، والتى يمكن أن تصلح فى أفضل الحالات "مفكرة" لما يفهم فى الحياة الفلسفية (276a8-9,275c8-d2). يقارن سقراط الكلمة المكتوبة بالصورة المرسومة، والتى ربما تبدو حية لكنها لا تستطيع أن تجيب عن تساؤل؛ وهكذا فإنه بمجرد أن يدون الكلام، فإنه لا يمكنه إلا أن يردد الشىء ذاته عدة مرات

Po. 6. 1449 b24-8.

(٦٩) جاءت نقطة مشابهة فى "الرسالة السابعة" (341 b3-5a1) وكذلك فى "الرسالة الثانية" (314b-c)، وقد شك الدارسون فى أصالة كلا العملين لكن فى "الرسالة الثانية" على وجه الخصوص.

(75d4-9). وعندما يدون الكلام ويثبّت بهذا المعنى فإنه يكون فى غاية المرونة بمعنى آخر؛ حيث إن النص المكتوب يتداول بحرية بين الجمهور القارئ، والنص عاجز عن اختيار هؤلاء الذين يمكن أن يتلقونه بفهم (275d9-e5). بينما المتكلم الحى، على النقيض، وخاصة المحاور الفلسفى، يمكن أن يختار شريكًا حواريًا ملائمًا، يمكنه أن يجيب عندما يسأل، وبهذا يتوقع أن يبذر بذور حوار عذب فى روح المستمع (276e4-7a4).

كل ذلك له علاقة بالنقطة التى قدمها سقراط وهو ينهى مناقشة قصيدة سيمونيديس فى محاورة "بروتاجوراس". ويدعونا سقراط إلى عدمِ الاقتصار على مناقشة مطولة حول ما يعنيه الشاعر. فالشاعر ليس هنا ليخبرنا ماذا يقصد، أما نحن فلا نملك سوى ما قاله. ومن ثم فأى كلام مكتوب يميل إلى أن يسير فى اتجاهين متوازيين: ويصبح ذلك الأمر المقول على منأى من قصد الشاعر. وتم التأكيد على هذا الانقسام – لأنه ليس فى إطار حديث – عن طريق المقابلة الحادة بين تثبيت النص الفعلى المكتوب فى مواجهة الكثرة الساحقة للتخمينات التأويلية للمعنى المقصود. ولكنها ليست نصيحة باليأس. ولم يقترح أفلاطون بعدم وجوب كتابة الفلسفة، وعليه فما يكتبه لا يعد فلسفة، وليس أكثر مما يقترحه فى "بروتاجوراس"؛ أى أن التفسير الأدبى ليس له قيمة. وبالأحرى فإن أفلاطون متلهف إلى ضمان ألا تكون الكتابة الفلسفية –ولا القراءة كذلك – غاية فى حد ذاتها، إنما يجب أن تمارس بالمعنى الذى يكون فى نهاية المطاف طريقًا للحياة، حيث يمكنها أن تحظى بمكان محترم. وينبغى مقاربتها بروح "اللعبة" على حد قول سقراط (276d1 -8).

ويعتبر أفلاطون أن ممارسى الكتابة على وجه الخصوص هم معرضون لغياب هذا الهدف عن أنظارهم. وعلى أية حال فإنه من المهم رؤية أن أفلاطون لا يعتبر ذلك نتيجة حتمية للكتابة فحسب، بل يدرك تمامًا أن الخطاب الشفاهى لم يكن تلقائيًا فى منأى عن مثل هذه المخاطر. ولسبب ما لم تكن الكتابة محل خلاف بطريقة مباشرة عند مناقشة قصيدة سيمونيديس فى محاورة "بروتاجوراس". فقد تم التقديم للقصيدة شفاهةً وكان عجزها عن الإجابة نابع من وضعها فى معيار القبول وكذلك من غياب المؤلف: ظروف من شأنها أن تتوافر حتى لو لم تتم كتابة القصيدة بتاتًا وإنما تم تناقلها شفاهةً، إلا أن هناك تفسير رائع

لحساسية أفلاطون تجاه هذه القضية وذلك فى افتتاحية "فايدروس" ذاتها، فى خدعة فايدروس المميزة حول اللفافة التى كتبت عليها خطبة ليسياس. ففايدروس مشجع هائل لكل أساليب الحوار العقلانى والبلاغى والفلسفى، ولأنه يأمل فى فرصة لموهبته فى إعادة خلق للأداء الخطابى الذى سمعه من ليسياس فى صباح هذه المناقشة، فقد حاول أن يخفى عن سقراط أنه استطاع أن يستعير نص الخطبة الأصلية من مؤلفها مكتوبًا. لكن سقراط كشف عن حيلته وأصر على أن يقرأوا له النص المكتوب (227a1-8e5). فلم يكن سقراط كما لوحظ صديقًا للكلمة المكتوبة لكنه يريد أن يمنع مجرد التظاهر بالحديث الحى من جانب فايدروس. ولم يكن فايدروس فى إعادة خلق وسرد خطاب ليسياس ينوى توصيل ما قاله ليسياس مع كل هذا المديح الذى كاله لمهارته. (227c5-8). فإذا كان هذا هو هدفه الأولى لكان قد أخرج النص وقدمه دون ضجة، بل ما تاق إليه هو أن يعيد إنتاج تأثيرها ومهارتها، وأن يقدم نفسه فى صورة صانع الكلمات الحاذق (مثلما أخبرنا فى 227d6-8a4). يتعامل فايدروس مع نص ليسياس المكتوب ليس بوصفه أداة نقل شفاهى بسيطة وإنما بوصفه شيئًا ساحرًا: كما لو أنه جوهر الأداء الذى يثيره، وجرعة يمكن أن تعيد فايدروس إلى مثاليته؛ لذلك لم يدخر وسعًا حتى يحرر هذا النص من مؤلفه، وكان مستعدًا أن يتبرأ منه أمام سقراط.

توضح تصرفات فايدروس نقطتين: أولاهما: يمكن للمخاطر التى عزاها سقراط فيما بعد للكتابة أن تنطبق أيضًا على الكلام الشفاهى؛ فلو كان قد أتيح لفايدروس أن يتصرف بحرية لسمعنا حديثًا مرتجلاً extempore ليس الهدف منه توليد مناقشة جديدة، وإنما إعادة الحث على الاستحسان التقليدى. حقًا، أن نفترض أن وسيلة الارتجال بطبيعتها يصعب أن تتأثر بتلك المخاطر فذلك من شأنه أن يخلق منها خرافة كالتى أضافها فايدروس إلى الكلمة المكتوبة. وثانيهما: أن الكلمة المدونة رغم ذلك تميل بصفة خاصة إلى أن تعزز هذه المشكلة. وقد شجعت الكتابة بصفتها أداة للإبقاء على الكلمات فى شكل دائم ومستقل عن مستخدمها على المستوى الخارجى والاحتمالى – شجعت الكتابة إيهام فايدروس المقدس أنها تستطيع بطريقة ما أن تحفظ القوة ذاتها التى يكتب بها المؤلفون والذين بإمتلاكهم لها

لديهم شىء ما يقولونه. وبعبارة أخرى، فإن ممارسة الكتابة - والقراءة - تميل إلى أن تخدعنا بمظهرها الاستقلالى، و تمنحنا السكينة فلا نشعر بالحاجة إلى أن نخطو إلى ما وراء حدودها لننشد طريق الحياة الذى يجعل هذه الممارسة ذات معنى؛ لذلك فإنه من المهم أن سقراط فى نهاية الأمر (264c1-5) عندما يستخدم مجاز "المخلوق الحى" لكى يصنف النص المكتوب بشكل لائق، برأس وأقدام وجسد واحد ويشكل كيانًا عضويًا كاملاً، فإنما فقط يؤكد على المظهر الخارجى للكائن الحى، ونظام أطرافه. ضع فى مقابل ذلك وترتيبًا على ما تقدم الحياة التى نسبها سقراط إلى الجدل الشفاهى: أى الكلام الذى "له روح" (empsuchon, 276a8)، وبالمقارنة مع الكمال الشكلى الذى يبدو عليه التأليف العضوى، بيد إنه "صورة خارجية للحياة" (zographia)، وليس الحياة ذاتها. حقًا ربما يكون أفلاطون هنا على وشك أن يوضح حدود ما يبلغه الفن التقنى العام. (ولو أن ذلك هو يقبله حتى بالنسبة لمؤلفاته)؛ إذ لديه سقراط يعلن التوصية بالتأليف العضوى، وهو شىء قد يقوله فايدروس ذلك المتحمس البلاغى (264c2).

خلاصة القول، ليست الكتابة - ولا الكلام الشفوى - هو المهم فى حد ذاته؛ فكلاهما يستمد قيمته من استخدامه فى أسلوب الحياة. ومع ذلك ليس هناك سبب أن نفترض أن تقليل أفلاطون من شأن الكتابة مقارنة بالكلام الشفوى ليس هو المقصود بالضبط. وهو بالتأكيد لم تضعفه السخرية التى طغت على أسلوب الكتابة؛ باعتبار أن سقراط لم يقل إن الكتابة كذب بالضرورة، وإنما قال إن حقيقتها عرضة للضياع. فلم يقدم لنا سقراط نصًا غاليًا لنفسه أو منتصرًا عليها لكن ما جاءنا منه مجرد تحذير جاد[٧٠].

وحتى نتكلم بعمومية أكثر فى الخاتمة: فعندما نتأمل استخدام أفلاطون لشكل المحاورة مرتبطًا بمحتوى المحاورات على هذا النحو، نرى أن أهمية القيمة الذائعية للمحاورات تلح علينا بشكل متواصل، بغض النظر عن أى عبارات واضحة تقال عن هذا التأثير، ولكن بفعل الحقيقة البسيطة القائلة: إن ما نسمعه هى الأصوات الفلسفية فى أثناء

---

(٧٠) يجب على التلميح الطفيف أن يكفى للرد على التفسيرات الساخرة لدريدا **Derrida,"*Pharmacie*", and** ولمناقشة أكثر راجع: **Burger,"*Plato's Phaedrus*". Ferrari, *Listening to the Cicadas*, ch.7.**

عملها. لم تكن محاورات أفلاطون شعرًا فلسفيًا؛ حيث إن الشعر بطبعه مكتف بذاته عندما يقدم لنا السلوك الإنسانى (معقدة هى المهمة التى يعرضها، مهما كان ذلك العرض موحيًا)، ويتركنا حينئذ نواجه أو نتأمل. فالمحاورات هى بالأحرى نداء شعرى وفلسفى للحياة الفلسفية.

الفصل الرابع

"فن الشعر" لأرسطو

تأليف: ستيفن هاليوِل (جامعة برمنجهام)
ترجمة: أحمد عتمان

قرب نهاية القرن الأول الميلادى عندما سمى البلاغى ديو Dio من بروسا (53.2) Prusa أرسطو الشخصية "التى منها" كما يقولون بدأت أصول النقد kritike وعلم اللغة grammatike لم يكن "فن الشعر" Peri tes poitikes فى ذهنه ولا فى ذهن من ينقل عنهم هذا الرأى. فى هذا السياق يذكر ديو "محاورات كثيرة" ناقش فيها أرسطو وامتدحها أشعار هوميروس. وتشير العبارة المستخدمة إلى أن عمل "عن الشعراء" والكتب الستة - أو أكثر - "للمشكلات الهومرية" *Homerika problemata* (والمفترض أنها ليست فى شكل محاورة). كانا بالأساس هما العملين اللذين فيهما بذرت أفكار أرسطو عن الشعر فانتشرت فى التراث النقدى القديم. أما "فن الشعر" الذى أنتج أصلاً للاستخدام فى المدرسة الفلسفية لم يصبح فى متناول اليد وبسهولة تامة أو حتى معروفًا على مستوى واسع. ومن ثم فإن رأينا فى أرسطو الناقد الأدبى من المحتم أن يكون مختلفًا اختلافًا جذريًا عن رأى القدامى. إنه الصوت الداخلى أو الرؤية الفلسفية للشعر هو كل ما يسمح لنا "فن الشعر" أن نسمعه أكثر من غيره، وإن كان غير كامل كما تثبت الدراسات الجديدة. وهذه خطوة أولى مفيدة أن نفحص باختصار النص الموجود "فن الشعر"، وما يمكن أن نتبينه من صلة له بالأعمال المفقودة حول الشعر، والتى قصد بها أرسطو أن يخاطب جمهورًا أعرض.

١- "عن الشعراء" و "المشكلات الهومرية"

يضع استخدام شكل المحاورة فى مؤلف "عن الشعراء" (peri ton poieton) بدرجة احتمال مقبولة تاريخ تأليفها فى الفترة الأولى التى قضاها أرسطو فى أثينا (٣٦٧-٣٤٧ق.م) وحتى موت أفلاطون. أما بالنسبة "للمشكلات الهومرية" لا يوجد دليل زمنى يساعدنا على تأريخ هذا العمل. مع أن "فن الشعر" الفصل ٢٥ يبدو أنه يتضمن موجزًا للمبادئ التى كانت قد طرحت وطورت بالتفصيل مع تطبيق أكثر اكتمالاً فى ذلك العمل المستقل عن هوميروس أى "المشكلات الهومرية".

وحيث إن كتاب "فن الشعر" كان مؤلفًا بهدف التدريس فى مدرسة أرسطو، فمن غير المرجح أنه أكمل فى فترة واحدة قصيرة. ومن ثم فقد تركت للأبد بدون مراجعة بعض

أجزاء هذه الدراسة لاسيما الفصول عن اللغة والأسلوب (20-22). يمكن أن تؤرخ هذه الدراسة منطقيًا بالفترة المبكرة فى حياة الفيلسوف العلمية، بيد أن بعض الأقسام فى الدراسة تعكس مرحلة متأخرة وأفكارًا أكثر نضجًا. ومما يرجح أن الكتاب كان يستخدم على أية حال فى اللوكيون Lukeion فى فترة أرسطو الأثينية الثانية (٣٣٥-٣٢٣ق.م). وإذا كان الأمر كذلك فإن "فن الشعر" يمثل حتمًا أساس المقولة الفلسفية للمرحلة الأخيرة من فكر أرسطو حول الشعر، والتى وجد الفيلسوف أنها على الأقل تستحق أن تسجل خطوطها العريضة كتابة[١].

على أية حال كان الدافع الأكبر وراء هذه الفكرة بلا شك نقد أفلاطون المعادى. للشعر، وتبرر هذه الحقيقة الافتراض بأن أرسطو قد طور أساسيات موقفه النقدى فى أثناء حياة أفلاطون. ويدل عدد الإشارات الأفلاطونية اللاحقة لمبدأ أرسطو فى "التطهير" katharsis، كما يقرر بروكلوس (أبرقلس) Proclus أن رفض أفلاطون للتراجيديا والكوميديا هو الذى وفر لأرسطو "سببًا كافيًا ليجأر بالشكوى"[٢]. ولعل الاقتراح بكتابة رد صريح وجدلى على أفلاطون يجعل الرأى الشائع غير مرجح إلى حد بعيد، وفحواه أن بروكلوس يشير إلى الكتاب الثانى المفقود من "فن الشعر". وهو افتراض نظرى قد يتركنا فى مواجهة احتمالية أخرى مستبعدة، وهى أن أرسطو قد أحال لدراسته عن الكوميديا العرض المشاكس لمفهوم يعرض لأول مرة فى تعريف التراجيديا. وإذا أخذت الإشارة على أنها تعنى "عن الشعراء" فقد نعزو لهذا العمل الإعلان الصريح لفكرة مضادة لأفلاطون التى لم يشعر أرسطو كما يبدو بالحاجة الملحة للوقوف كثيرًا عند معانيها الضمنية فى النسخة الباقية من "فن الشعر".

وهناك مثل آخر مختلف بعض الشيء عن تواصل الفكرة مع تغيير فى موقع الأهمية أثناء التقديم. يمكن أن نرى هذا المثل إذا قارنا شذرة رقم ٧٠ من عمل "عن الشعراء" مع

---

(١) عن تأريخ "فن الشعر" انظر: Halliwell, *Aristoteles' Poetics*, app. 1.

(٢) حول إشارات بروكلوس وأفلاطونيين جدد لمبدأ "التطهير" انظر طبعة كاسيل Kassel لـ "فن الشعر":
Kassel's ed. of "*Poetics*". p. 52; tr. In Smith and Ross Works, XII, pp. 74-5.

الفصل الأول فى "فن الشعر"(٣). فى المحاورة مدح أرسطو فضائل إمبيدوكليس Empedocles الأسلوبية بما فى ذلك المجاز. وفى "فن الشعر" (برغم دين أسلوب إمبيدوكليس غير المشكوك فيه لهوميروس) يثبت أن هوميروس وإمبيدوكليس "لا يشتركان فى شىء سوى الوزن". وحيث إن شذرة رقم ٧٢ من "عن الشعراء" تبدو وكأنها تعنى أن أرسطو برهن فى هذا العمل على أن المحاكاة، لا الوزن، هى معيار الشعر فإن الإشارة إلى إمبيدوكليس فى شذرة رقم ٧٠ تنتمى بالتأكيد إلى سياق مشابه لذلك السياق فى "فن الشعر" الفصل الأول. ويقع الاختلاف ذو المغزى فى الصياغة، وما إذا كان هذا بسبب أن "عن الشعراء" كان يقصد به مخاطبة جمهور أعرض، أو ربما لأن "فن الشعر" مرحلة أكثر تقدمًا فى عدم التوفيقية (أو فى التصادمية) من الفكر الأرسطى. فإن الدراسة "فن الشعر" تركز على أهمية الفصل بين الشعر وأنماط الخطاب الأخرى مما أدى إلى نتيجة أكثر ثباتًا مما تقدمه على ما يبدو المحاورة ("عن الشعراء"). وفى أماكن أخرى يبدو أن المسافة بين هذين العملين أكثر اتساعًا. عنوان المحاورة نفسه "عن الشعراء" وبعض الشذرات المتبقية تشير إلى انشغال عميق بسير الشعراء (وهو موضوع راسخ وذو شعبية نسبيًا). وبينما لا يسمح لنا فقدان السياق أن نستنبط موقف أرسطو من مادة السير السابقة عليه، والتى تشهد بها الشذرات، فإن الحقيقة نفسها والمتمثلة فى الميل الواضح لمناقشة مثل هذه الأشياء يتناقض بشدة مع استبعادها تمامًا من أفق "فن الشعر". والذى فى إطاره يفهم تاريخ الشعر بروح أقل ما يقال فيها إنها نظرية. كانت الفروق المهمة بين "فن الشعر" و "المشكلات الهومرية" بالمقارنة اختلافات فى التفاصيل أكثر من كونها اختلافات مبدئية.

وإذا كان الفصل ٢٥ من "فن الشعر" يتمتع الآن بشكل مكثف وطابع إلى حد ما غير جذاب (كما لو كان مشوشًا جزئيًا على الأقل)، وذلك لأنه يقدم موجزًا مختصرًا للمستويات والمعايير النقدية المطبقة فى "المشكلات الهومرية" على الكثير من الفقرات الفردية المتفرقة وقضايا تفسيرية. واستجابة لمدى أوسع فى النقد الهومرى المبكر وردًا على قوة آراء أفلاطون الأخلاقية والمعرفية فى الشعر، عمل أرسطو جاهدًا نحو نظرة أعمق أساسية؛ أى

(٣) Fr. W. Rose, pp. 76-81; tr. In Smith and Ross Works, XII, pp. 72-7.

الاعتراف الموثق بحالة الشعر بوصفه فنًا مستقلاً له قوته الذاتية المميزة، مما يستلزم تقييمه على أسس ومبادئ نقدية ملائمة. وجاء الإعلان المحكم على نحو مميز أن "الاستقامة فى الشعر ليست الشىء نفسه مع الاستقامة فى السياسة politike ولا فى أى فن آخر (25. 1460b 13-15). ويقف هذا التعبير على أنه أهم هذه المبادئ. وتسمح لنا شذرات "المشكلات الهومرية" ببعض التلميحات عن مضامينها، التى وضعت فى تطبيق نقدى من أجل حل بعض المشكلات الفعلية والتقنية والتاريخية والأخلاقية. ووفر حجم المادة تحت الفحص فى هذا العمل لأرسطو فرصًا ثمينة ليصقل ويوضح المبادئ التى جاءت بعد ذلك لتتجسد فى الصياغة الفلسفية الإضافية لـ "فن الشعر"(٤).

٢- مكونات "فن الشعر" النظرية

وإذا كانت محاورة "عن الشعراء" – كما رأينا – قد قدمت بعض التنازلات من أجل الاهتمامات الشعبية. وإذا كان عمل "المشكلات الهومرية" قد تناول مجموعة مسائل تفسيرية محددة قد أثيرت على يد كتاب فى الغالب غير فلسفيين، فإن "فن الشعر" قد أنتج بوصفه موجزًا قياسيًا لنظرية الشعر التى يمكن أن تكون قد تواءمت مع التحدى الذى يمثله أفلاطون، وتجاوبت مع مستويات الصلابة الفلسفية التى سعى إليها أرسطو دومًا فى المناطق الأخرى من فكره. ولا يجارى هذا السياق الرأى الذى لا زال شائعًا أن هذه الدراسة ("فن الشعر") كان مخططًا لها أن تصطدم بالشعراء العاملين الممارسين نشاطهم فى أثينا المعاصرة.

مع أنه فى بعض النقاط من "فن الشعر" (بصفة خاصة الفصول ١٧-١٨) يتحول أرسطو باختصار إلى النظر فى عمليات التأليف الشعرى، فإن التوجه العام يميل نحو النظرية لا البرجماتية. ومثل دال على ذلك يأتى فى نهاية الفصل ١٨؛ إذ يزكى استخدام سوفوكليس للجوقة التراجيدية فى مقابل الممارسات السائدة حول منتصف القرن الرابع ق.م. فالاختصار

(٤) Fr. Of "*Homeric Problems* in Rose, pp. 120-37; tr. (Selection) in Barnes, Complete Works, 2 pp. 2431-3.

والتجرد فى هذه الفقرة رغم التناقض الواضح فى الممارسة الدرامية المعاصرة ينفيان أى فكرة بأن أرسطو كان يأمل جديًا أن يحكم على التراجيديين الأثينيين فى أيامه.

هناك سبب أعمق لرؤية "فن الشعر" على أنه عمل فى النقد النظرى أو الفلسفى يتمثل فى التركيز الثابت على مفهوم الأجناس الأدبية وطبيعتها الجوهرية دون التركيز على شاعر فرد بعينه وعمله. يمكن أن نعطى الإطار العام لبحث أرسطو فى الشعر بالعبارة "الفن نفسه وأنواعه (أو أجناسه)" وهى مقتطفة من الجملة الافتتاحية المبرمجة فى رد أرسطو على هجمة أفلاطون الفعالة، وإن كانت غير منظمة، فى انتقاداته الأخلاقية والنفسية والمعرفية للشعر. وهى إجابة تقدم نظرية راسخة فى طبيعة الشعر الحقيقية ومعها إدراك يمكن الدفاع عنه بما يمكن وما لا يمكن أن نتوقعه من هذا الفن. ونحن نتقدم الآن من تقييم مبادئ هذه النظرية من المرغوب فيه أن ننصف الأفق الشامل ضمنًا للأفكار التى تشكل أساسًا لها. سيحترم هذا المقال أولويات أرسطو بأن نبدأ أولا بفحص مكونات "فن الشعر" الأعرض والأكثر تجريدًا، يزعم "فن الشعر" أنه سيتبع الإجراءات الطبيعية بادئًا بالمبادئ الأولية" (1, 1447a 12-13). بينما قد يكشف الفحص الدقيق لأسلوب العرض الملىء بالفجوات أن الرؤى الأساسية لا تعلن دائمًا. (ذلك أن هذه الدراسة تنتمى إلى منهج أوسع من الدرس الفلسفى) وفهمت المبادئ المركزية على أساس أنها عناصر مكونة لمنظومة متصلة ومتسقة. مقاربة الشعر بوصفه فنًا مميزًا، ومن ثم فهى منطقة مميزة للبحث والتقصى، مما يقتضى من ناحية محاولة إيجابية لتعريف سماته الأساسية، ومن ناحية أخرى الفصل السلبى بين الشعر والأنواع الأخرى للخطاب. وبالإضافة إلى الطابع التحليلى لمزاج أرسطو الفلسفى هناك عاملان شجعا على رسم حدود مجال الشعر على نحو لم يسبق له مثيل فى الثقافة والنقد الإغريقيين. يتمثل العامل الأول فى حركة التنويع السريعة إبان القرن الخامس والرابع ق.م وذلك فى مجال الفكر والأنشطة، والتى استتبعت بالتالى ضرورة أن تصنف تحت مصطلحات مثل التاريخ، والخطابة، والعلم، والدرس الأدبى، والفلسفة نفسها. وتورطت معظم هذه الموضوعات فى عناصر مشتركة مع بعض أنواع الشعر على الأقل. ولقد رأينا الغموض الناتج عن ذلك والذى واجه أرسطو وهو يرفض أن يعتبر نظم

إمبيدوكليس شعرًا بالمعنى الدقيق. وبالإضافة إلى هذه القضية الثقافية كان هناك التحدى الخاص الناجم عن هجمة أفلاطون على المعايير الشعرية للحقيقة والأخلاق، مما وضع على عاتق أرسطو مهمة وضع المعايير التى يمكن أن تنصف طبيعة الشعر الجوهرية وقيمه.

وتتركز استجابة أرسطو لهذه الدوافع حول مفهوم موروث من أفلاطون أى المحاكاة mimesis. وبينما يقبل مقولة أفلاطون أن المحاكاة أساسية للشعر (كما هى بالنسبة للفنون المرئية والموسيقى والرقص) يقترح أرسطو بعض التحديدات المهمة التى تخترق الفكر الأفلاطونى حول الموضوع. "حيث إن الشاعر فنان محاكى مثل الرسام وأى صانع آخر للصور، ينبغى عليه أن يستخدم المحاكاة لكى يصور، وفى أى مثال خاص، أحد الموضوعات التالية:

"الأشياء كما كانت أو كما هى الآن

الأشياء كما يقول الناس ويعتقدون أنها هكذا تكون

الأشياء كما ينبغى أن تكون" (25. 1460b 8-11).

ويقترب موقف أرسطو من أفلاطون فى أنه يقبل أن كل فن يقدم صورًا لحقيقة محتملة، ولكنه يبتعد عن أفلاطون روحًا؛ حيث إن توصيفه لكلمة "محتملة" تتضمن تخليصًا حاسمًا من المطالب المجحفة (أو الطاردة) التى وضعها أفلاطون على عاتق "المحاكاة". وهما معًا يشاركان فيما يمكن أن يسمى بكثير من التساهل "نظرية المحاكاة بالتوازى". يحيط أرسطو إيحاءات رأى أفلاطون عن الفن برأى فحواه أن المحتوى والمغزى للأعمال المحاكية لا يمكن فحصهما على نحو مبرر بمعايير منتمية للحقيقة والواقع.

ومن المغرى أن نناقش بعض الفقرات، مثل تلك التى أوردناها سلفًا من "فن الشعر"(25). فهى تعطى فكرة عن التخييل الشعرى أو الخيال الشعرى، ولكن الحاجة إلى تبنى بعض التحفظات على مثل هذه النتيجة تعطى المثل على صعوبة ربط أفكار أرسطو بالمعنى السليم مع المواقف الجمالية اللاحقة. ومن الأهمية على نحو خاص أن نتجنب عقد مماثلة سهلة بين حرية الشاعر النسبية فى الإبداع، كما توضح معالمها فى "فن الشعر"، من جهة والمفاهيم الرومانتيكية للخيال الخلاق من جهة أخرى. ويكمن وجه الاختلاف جزئيًا فى

حقيقة أن أرسطو لا يدرك فكرة أن الشاعر نفسه يمتلك قدرة خاصة أو قوى تخييلية لها طابع خاص. فالتفسير الفلسفى للمحاكاة منشغل بحالة "الأعمال" المحاكية، وفوق كل شىء يقف مقاومًا لإخضاع أفلاطون الشعر لمعايير خارجية وموضوعية للحقيقة والخير. وإذا كان علينا ألا ننسب إلى أرسطو أية جمالية ذاتية، فهى غريبة عليه تمامًا؛ فعلينا أن نعى قوة الرأى الكامن ربما فى بطن المفهوم الإغريقى العام للمحاكاة، أى أن فهم الشعر مربوط بالمحور الذى يجرى بين العمل الفنى والعالم، وليس ذلك المحور الذى يجرى بين الفنان وعمله. وما أن نتفهم هذا التحذير فإن استخدامًا واعيًا بطريقة ملائمة لمصطلحات مثل "التخييل" و "الخيال" و "الإبداع" يمكن أن يساعدنا على تحديد ملامح مغزى الرفض الأرسطى للنموذج البسيط بالنسبة للفن المحاكى أى "الصدق مع الواقع".

هناك فكرة ضمنية للتخييل هى التى هيأت لأرسطو أساسًا للتمييز بين طبيعة الشعر وطبيعة الأنشطة الأخرى مثل التاريخ والفلسفة، اللذين يشاركهما الشعر الاهتمام بعالم الفعل الإنسانى وتجربته؛ إذ يعتبر ممارسو التاريخ والفلسفة ساعين وراء الحقائق المباشرة والواقع. ولاسيما الحقائق التى تتصل بالماضى (بالنسبة للتاريخ) أو المتصلة بالكونى والعام (بالنسبة للفلسفة). على أن التقارب النسبى بين الشاعر والفيلسوف الموضح فى "فن الشعر" (9) لا يؤثر على الرؤية التى أعلنت بإصرار فى نهاية الفصل نفسه، أى أن الشاعر ينبغى عليه "أن يصنع مادته حتى فى الحالات التى يأخذ معطياتها من التاريخ"؛ إذ ينبغى أن ينتقى، وينظم، ويشكل، حتى إن التصميم الناتج عن ذلك هو نتاج الفن وليس نتاج تقرير أو وصف لواقع موجود. وتثير هذه المحاولات سؤالاً آخر عن ماهية الحقيقة فى الشعر وهو ما سنعود إليه بعد قليل.

وهناك عامل آخر من جنس موضوع المحاكاة ذاتها، ولكنه أكثر مراوغة، ويتمثل فى تطوير أرسطو لمفهوم المحاكاة وانجذابه نحو مفهوم الدراما. ومع أنه فى الفصل ٣ يحتل الشكل السردى مكانًا مساويًا جنبًا إلى جنب مع التمثيل الدرامى، إلا أنه فى مكان آخر، وهو يمتدح السمات الدرامية لهوميروس (4. 1448b 34-8)، وفى وصف ملامح بناء الحبكة الدرامية بالنسبة للملحمة عمومًا (23. 1459a 18-19)، وقبل كل شىء فى التأكيد على أن

المحاكاة لا تتواءم مع الشاعر الذى "يتحدث على لسانه هو نفسه" (24. 1460a 5-11)، يقترب أرسطو بشدة، دون أن يلزم نفسه صراحة، من مفهوم للشعر باعتباره من الأفضل والأسلم أن يكون دراميًا. وهنا أيضًا يمكن أن نضع أيدينا على إلزام تمليه الرغبة فى رسم الحدود بين الشعر وأشكال الخطاب الأخرى. فالتزام المؤرخ والفيلسوف المباشر بالحقيقة يجعل من الضرورى بالنسبة لهما أن يعتمدا على صيغة التقرير والوصف والجدل البرهانى، وهذه الصيغ وما شابهها هى التى يريد أرسطو أن يحذفها من موارد الشاعر (فيما عدا إذا استطاعت أن تدخل فى نسيج التصوير الدرامى لمن يقومون بالحدث). حيث إنه ليس هدفًا للفن الشعرى أن يقدم تأكيدات صريحة عن العالم (cf. *On Interpretation*, 1795-6)، ولكن أن يُظهر "صورًا" لحياة الإنسان وتجربته المحتملة. تتناغم الصيغة الدرامية مع الشعر على أفضل وجه(*)، من وجهة النظر هذه؛ لأنها تقرن حالة المادة الشعرية تمثيلاً بالتقديم التخييلى لنماذج من الفعل؛ لذا تتسق فكرة التخييل الشعرى التى تبزغ من ثنايا "فن الشعر" مع موقف الشعر غير الملتزم منطقيًا (بعد تخليصه من المطلب الأفلاطونى بالصدق) تتسق مع الصيغة التفعيلية على نحو مثالى، أى الصيغة الدرامية فى التقديم. هذان العاملان حاضران فى الحكم على إمبيدوكليس الذى تصنف كتاباته المنظومة وزنًا على أنها "فلسفة طبيعية" وليست شعرًا؛ لأنها تقدم مزاعم تصنيفية (بما فى ذلك الدائرة الأوسع للطبيعة التى يخرجها أرسطو من باب أولى a priori من مادة الشعر الإنسانى على نحو مميز) ولأنها ترتيبًا على ذلك ليست معنية بالتمثيل الافتراضى أو التخييلى للحدث.

وإذا كان استعدادنا الثقافى للفصل بين الفلسفة والشعر يسهل علينا أن نقتنع بوجهة نظر أرسطو إزاء إمبيدوكليس، فإنه من غير المسموح أن يخفى علينا هذا المعانى الجذرية المتضمنة فى "فن الشعر" فيما يتعلق بالشعر الإغريقى عمومًا. تشير الفقرة المقتطفة سلفًا من الفصل ٢٤ إلى أن أرسطو مهيأ لتبنى الشكوك حول حالة المحاكاة – أى الشعر – فى

(*) راجع الباب الثالث من: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٢٢٣-٤٣٠، حيث يحمل هذا الباب عنوان "الدراما قمة النضج الشعرى".

بعض الاستخدامات السردية فى الملحمة؛ فهى استخدامات تحمل إحساسًا قويًا للغاية بأن الشاعر "يتحدث على لسانه هو". وفى مكان آخر قد يظهر مبدأ أرسطو على أنه يتبع فى أحسن حالاته موقفًا ملتبسًا إزاء تلك الأجناس الشعرية (التى جرى العرف عبر الثقافة أن تقبل هكذا) التى توظف أحاديث مطولة غير درامية.

وحيث إن هذا التصنيف الأخير قد يحتضن، بمعايير "فن الشعر"، كل الأجزاء التقريرية المكتوبة بصيغة ضمير المتكلم المفرد، والتى لا تنسب دراميًا إلى أحد فى ثنايا القصيدة، فنحن نتوقع أن يلقى الشك على المؤهلات الشعرية للكثير من أعمال هيسيودوس (التعليمية) وأرخيلوخوس (الإيامبية) وسولون (الإليجية) وسافو – الكايوس (الذاتية الغنائية) وبنداروس (الغنائية الجماعية). ومع أن هذا الاستنباط سيكون مروعًا بالنسبة لأى دارس للشعر الإغريقى، ونؤكد ما أسلفنا بالقول إنه فى الحقيقة لا يُذكر فى "فن الشعر" أى شاعر من هؤلاء ولا يقتطف منه شىء على الإطلاق، بل إن الأجناس الشعرية التى نظموا فيها تُهمل على مستوى واسع. وإذا كان أرسطو هو أول ناقد إغريقى يحاول أن يحدد بدقة مفهوم مكونات الشعر وماذا يفرق بينه وبين أشكال الفكر والكتابة الأخرى. ينبغى القول أيضًا إن النتيجة معيارية وقاسية المحدودية. فهى تأخذ فى الاعتبار بأقل القليل أو بلا شىء مطلقًا من العناية شخصيات كبرى فى ثقافة بلاد الإغريق القديمة (الأرخية) والكلاسيكية.

يُقابل هذا الجانب المقيد فى فكرة المحاكاة سارية المفعول فى "فن الشعر" بالمحاولة الطازجة والجادة المبذولة لتحديد معالم القيمة المعرفية للشعر. ارتكز طعن أفلاطون فى سلطان النصوص الشعرية على الحياة الإغريقية مثل نصوص الفلاسفة الأوائل كسينوفانيس وهيراكليتوس، على تأكيد مدخل الفلسفة الخاص إلى الحقائق الكلية التى كانت تقليديًا تنسب إلى حكمة الشعراء. وشارك أرسطو فى هذا التأكيد، ربما لأنه لم يكن ذا أصول أثينية، ولكنه يفتقد إحساس "أفلاطون بالمنافسة الحيوية بين الشعر والفلسفة. وبينما جذبت ميتافيزيقية أفلاطون صاحبها إلى إنزال الشعر إلى مستوى معرفى غاية فى الانخفاض، كانت وجهة نظر أرسطو عن العلاقة بين الجزئيات والكليات هى التى سمحت له ن يدمج الشعر إدماجًا إيجابيًا فى خطته للقيم، "الشعر أكثر فلسفة وأكثر جدية أخلاقيًا من التاريخ" كما جاء فى "فن

الشعر"(9)؛ لأن الشخصيات والأفعال فى صورها عن الحياة، هى أقرب إلى الكليات الفلسفية أكثر من الجزئيات غير المترابطة فى الأحداث الواقعية.

إنه واجب ملح بعض الشىء أمام أية محاولة لتفسير هذه الدراسة أن نحاول فض الاشتباك بين مضامين هذا المبدأ والأفكار الجمالية اللاحقة التى اختلطت بها فى بعض الأحيان (فأحدثت ارتباكًا). ولكى نفعل ذلك علينا أن نفهم أن الكليات الأرسطية هى التصنيفات والمفاهيم التى تمكن العقل من التحرك فيما وراء المادى الذى يدرك بالحواس إلى استيعاب شامل للملامح الأساسية والدائمة للحقيقة. ولذا فأول المخاطرات التى ينبغى أن نتحاشاها هو تقليص هذه الكليات إلى مستوى مجرد النمطى أو العادى، كما حدث فى إعادة الصياغة الضحلة لنظرية أرسطو فى مؤلفاته الكلاسيكية الجديدة (فى أوروبا الناهضة)(*).

الصيغة الموجودة فى "فن الشعر" (9. 1451b 8-9) تقول: "أنواع الأشياء التى نوع ما من الشخصيات يمكن أن يقولها أو بفعلها وفقًا للاحتمال أو للضرورة" وهو ما يبرر على نحو سطحى المبدأ المسمى مشابهة الحقيقة المعيارية vraisemblance كما هو واضح فى العبارة الأخيرة. ربما تشبع الحاجة إلى احتمالية الصدفة بالتحديد عن طريق الوضوح والحيوية فى الجزئيات، ومن ثم لا يمكن أن يقدم وصفًا للمبدأ الوارد فى الفصل ٩ من "فن الشعر" النقطة التى يريد أرسطو توضيحها، وفى ضوء التحدى الأفلاطونى، هى لا أقل ولا أكثر من القول بأن التمثيل الشعرى للحياة يبنى، ولديه إمكانية أن يدرك، بمواصفات تتفق مع شروط الفكر العام والمعقول، مواصفات أقل ما يقال عنها، أنها تنتمى إلى تلك التى يستخدمها بمستوى أعلى الفيلسوف الأخلاقى والسياسى.

ومهم أيضًا بدرجة متساوية، على أية حال، أن نتجنب التضخيم الكاذب فى موقف أرسطو فى الأفكار التى يمكن أن تسميها تسمية عريضة تراث الأفلاطونية الجديدة فى الجمال وعقيدتها بأن الشعر هو تعبير أو كشف للحقائق العلوية المتجاوزة

(*) نشرت عدة محاولات لإحياء "فن الشعر" الأرسطى بالإيطالية والفرنسية والإنجليزية وأشهرها كتاب بوالو، انظر: أحمد عتمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، (فى أماكن متفرقة).

(الترانسندنتالية)[٥]. فلما وجه هكذا بنظرية ميتافيزيقية فى الشعر من هذا القبيل كان عليه أن يركز فى المقابل على الحدود التى تقربها منه بشدة العبارة المقارنة التى تضع جنبًا إلى جنب الشعر مع الفلسفة فى "فن الشعر" (9).

وفى نظر أرسطو ليس الشعر فلسفيًا بأى معنى متعمق، إنه يميل ميلاً نحو الكليات، ولكنه يقع أبعد ما يكون عن الفلسفة؛ لأن مبناه يقوم على المحاكاة والتخييل ولا يقدم حقائق منتظمة. وليس أمامنا ما يمنع من أن تستخلص من ملاحظات أرسطو نظرية جمالية مثالية من النوع الذى قرره وترك تأثيرات ضخمة بوتشر **Butcher** فى مقالاته المنشورة فى نهاية القرن التاسع عشر. وبوجه خاص من الخطأ أن نخلط ما ورد فى "فن الشعر" عن الحالة المعرفية للشعر، والتى يعطى لها المثل فى الفصل ٩ بالإشارة إلى الكوميديا (وشخصياتها فى ذلك "أسوأ منا") بالملاحظات المحددة فى (فصول ٢ و١٥ و٢٥) بالصعود برسم الشخصيات إلى أعلى أو إلى المثالية - تصور الناس "أفضل منا" - كما هو موجود فى الملحمة والتراجيديا وبعض أنواع الفنون المرئية. ولا تفيد الملامح العامة للنوع الأخير فى إسباغ قوة ميتافيزيقية وكامنة على كليات الشعر برمتها.

على أن مفهوم الكليات الشعرية ينبغى أن يؤكد، ويمكن أن يصنف أيضًا، بالقواعد الأرسطية فى الشكل الفنى والوحدة، حيث إن الرفض الحاسم لقانون الوحدات الثلاث الذى استنته الكلاسيكية الجديدة (فى أوروبا الناهضة)، وهو قانون أرسطى مزيف، فإن المبدأ الرئيس فى "فن الشعر" عن بناء الحبكة قد نجح فى الاحتفاظ بالاحترام النقدى. ولكن الاحترام لا يضمن الفهم، وبعض المفاهيم المغلوطة لا تزال عنيدة. وبصفة خاصة ينبغى أن يرد بالحجة الاعتقاد بأن أرسطو يفسر القول فى فكرة شكلية خالصة للوحدة بعيدًا عن المحتوى الشعرى. وإلى أى مدى يذهب الخطأ فى هذا الاعتقاد يمكن أن نراه إذا عدنا مباشرة إلى الصيغة الواضحة تمامًا لهذا المبدأ عن الوحدة. يقول أرسطو "كما فى فنون المحاكاة الأخرى فإن المحاكاة ذات الوحدة هى تلك التى تمثل

(٥) يقال عند أفلوطين (Plotinus, 5.8.1) إن إدراك فيدياس لشكل زيوس المادى إنما لكى يريه "كما ينبغى أن يكون"، وقارن. *Po.* **9. 1451a 37-9 1451b 5**.

موضوعًا متحدًا، وبالمثل فإن بناء الحبكة حيث إنها محاكاة حدث فإنها ينبغى أن تمثل حدثًا متحدًا وتامًا" (8, 1451a 30-2). وكما توضح هذه الفقرة يقع أساس الوحدة فى الطبيعة المحاكاتية للقصيدة (أو أى عمل فنى آخر)، ولا يمكن فصلها عن قوتها الدالة على المعنى. ومن ثم فإن وحدة بناء الحبكة mythos. وهى الحياة الأساسية (أو الروح) فى القصيدة، كما يرى أرسطو، تشتق من وحدة الحدث أى محتوى أو موضوع التمثيل[٦]. وإذا بررت الوحدة الشعرية فى إطار أوسع لنظرية جمالية للإدراك، كما هو الحال فى الفصل ٧، أى لأن الفيلسوف يرى أساسًا معرفيا – إدراك بناء دال على معنى – يؤكد كل الخبرة الجمالية والوحدة الشكلية.

ويعرض فصل ٧ و٨ بالتفصيل متطلبات ومعايير وحدة الحبكة (وبصفة محددة هنا وحدة بناء الحبكة التراجيدية) وهى تستتبع بناء ذا حجم أو أفق كاف يستوعب تنظيمًا معقدًا للأجزاء الصغيرة، وداخل هذا البناء يوجد تطور مطرد ومنظم من البداية إلى الوسط إلى النهاية. وهناك عاملان آخران يساعداننا على الوصول إلى معنى أكمل للفكرة الأخيرة. عامل ينطبق على الشكل الشعرى عمومًا، والآخر يعتمد على الجنس الأدبى بذاته منفردًا.

وهذان العاملان يتحدان فى حالة التراجيديا (7. 1451a 11-15)؛ حيث يحدد أرسطو معالم التطور الدرامى المتصاعد بحيث يسمح بتغير فى الحظ (وهو نموذج الحدث الذى يقود إلى المعاناة المأساوية)، فى تتابع للأحداث يجرى وفق قانون الاحتمال والضرورة الذى يعطيه ترابطًا وتلازمًا. العامل الأول إذن يحتفى بنوع الحدث (يثير الشفقة والخوف)، الذى ينبغى أن يشكل ويستكمل بحيث يشمل حبكة تراجيدية سليمة. أما العامل الثانى فيمثل النقطة الأساسية فى الإشارة – المكررة دومًا فى كل الدراسة – إلى وحدة كل المحاكاة الشعرية. بالنسبة لرسم مسار الأحداث لتكون بالتحديد تراجيدية سنعود إليه فيما بعد بوصفه جزءًا من النظرية الأوسع للجنس الأدبى، ولكن ما يحتاج إلى إيضاح مباشر الآن بوصفه مفتاحًا من مكونات مفهوم أرسطو للشكل والمعنى فى الشعر هو قانون الاحتمال والضرورة الذى التقينا

---

(٦) يعطى أرسطو لمصطلح الحدث praxis معنى جديدًا أى مجموعة الأحداث المتتابعة فى ترابط، انظر بصفة خاصة (8. 1451a 19 & 8. 1451a 28) ويبدو أن هذا الاستخدام لم يتابعه النقاد اللاحقون.

به فى حديث عن الكليات.

الاحتمال والضرورة مفهومان مرتبطان فى المنظومة الأرسطية الفكرية؛ حيث إنهما يقومان على العلاقات السببية بين الأشياء، والعلاقات المنطقية بين الفرضيات. وفى كلا المنطقتين تحل الضرورة محل العلاقات التى لا يمكن تغييرها أولا يمكن تجنبها. أما الاحتمال فيمثل درجة من درجات التوقع الذى لا تصل أبدًا إلى مرحلة التأكد. ولكنه مع ذلك فى معظمه تثبت صحته. ودخلت هذه المبادئ نظرية الشعر جزئيًا بسبب رفض أرسطو لفكرة أن قصائد الشعر ينبغى أن تكون نتاج فن عقلانى، وأن نجاحها يعتمد قبل كل شىء على تناسقها الشكلى، وجزئيًا بسبب المقدمة المنطقية أى أن المحاكاة الشعرية هى تمثيل لعقل إنسانى ممكن وينبغى أن يدرك كما هو هكذا. وفى العادة تستدعى فكرة الاحتمال والضرورة فى "فن الشعر" فيما يتصل بالروابط السببية بين المراحل المتتابعة فى بناء الحبكة. والتأكيد الناتج من ذلك على سلسلة الأحداث المترابطة يمكن أن يكون مذهلاً إلى أقصى حد؛ لأنه بالمقابلة يفهم من "التراجيديا المركبة" (فصل ١٠ و١١)؛ حيث يقع انقلاب مروع فى الخط ينجم عن عنصرى التعرف والتحول. وحتى هنا حيث قد يتوقع المرء السماح بدرجة من الغموض التراجيدى، فإن الوظيفة التى لاغنى عنها لقانون الاحتمال والضرورة يتأكد مرة أخرى.

ولا يعتبر أرسطو الوحدة المشتقة من هذه المبادئ مجرد أساس أو شرطًا مسبقًا للإنجاز الشعرى. إنه يعطى لها قيمة الفضيلة الأسمى لأهم أنواع الشعر كافة، أى التراجيديا (7. 1450b 21-3). وتوفر لنا هذه الحقيقة مدخلاً لفهم المحاكاة لا بوصفها مرآة للحقيقة المألوفة (والتى بالتحديد غالبًا ما تعوزها الوحدة 19-17 8. 1451a)، ولكنها صور – مصممة فنيًا – للحقيقة الممكنة وتعتمد إمكانية إدراك هذه الصور على وحدتها. ومن المناقشة حول الوحدة فى الفصلين ٧ و٨ تبزغ النتيجة التالية:

"ليس عمل الشاعر أن يحكى الأحداث الفعلية، ولكنه يحكى الأشياء التى قد تحدث وهى ممكنة الحدوث وفق قانون الاحتمال والضرورة" (8-36 9. 1451a). يرتكز عنصرا الوحدة ومغزى المحاكاة كل منهما على الآخر فى داخل هذه النظرية – الوحدة أو محاكاة موضوع متحد – تفضى إلى إمكانية الإدراك الذى يكمن فيما يمكن أن نسميه وضوح

المنطق الدرامى المتجسد فى معنى متماسك لبناء الحبكة. وكما ينبغى أن تقف الفرضيات المقترحة مع بعضها البعض جنبًا إلى جنب فى علاقة الضرورة أو الاحتمال، هكذا يطلب أرسطو مكونات الحدث الدرامى، أى أن تظهر درجة مماثلة من الترابط الشارح.

يعكس تجريد هذا المبدأ حرص الفيلسوف على تطوير صيغة جادة للفن الشعرى، ولكنها تعرض أرسطو لتهمة إسقاط مطالبه الذهنية الخاصة على عمل الشاعر. وبينما تمثل الوحدة السببية، وحدة وضوح الحدث الدرامى، مطلبًا نقديًا قويًا نجده يقرر فى "فن الشعر" بما لا يدع مجالاً للتوفيق، وبما يظهر عدم الاهتمام بوسائل أخرى أو مصادر أخرى للوحدة الشعرية. وأكثر من ذلك فإنه يمنع أى دور للغموض أو عدم التأكد السببى فى إطار بناء الحدث. تحملنا فكرة الوحدة الأرسطية – كما ينبغى أن يعقل أى مفهوم جاد للشكل الشعرى – إلى قضايا السببية والمسئولية فى عالم الدراما التراجيدية، وعلينا أن نعود إلى هذه القضايا فيما بعد.

يعطينا مبدأ الوحدة وإبرازه فى "فن الشعر" مثلاً على اعتراف أرسطو بالشعر، فى مواجهة الانتقاص من قيمته عند أفلاطون، بوصفه فنًا عقلانيًا يمكن تحديد إجراءاته بدقة وبموضوعية. الوحدة هى الفضيلة الأولى فى بناء الحبكة، وبناء الحبكة هذه هى قبل كل شىء من مسئولية الشاعر "الصانع" (9. 1451b 27-9). ومن ثم ففى أكبر لحظاته برجماتية (الفصل ١٧) يتصور أرسطو الشاعر وهو يؤلف وقد طرح أمامه المخطط العام لعمله قبل تطويره إلى تفاصيل دقيقة.

تدخل الوحدة فى نسيج مادة الشاعر بالانتقاء الواعى والتعميم، وهذه الوحدة جزء أساسى فى عقلانية الفن ورفض أرسطو الأفكار القديمة التقليدية أن الشعر إلهام، أو يأتى من وراء الإدراك الشامل والواضح. وبدلا من ذلك يضع أرسطو الأسس المنظمة لفكرة تقليدية أيضًا وبالتساوى مع الفكرة السابقة (وهى موجودة فى أصل كلمة شاعر poietes بمعنى "الصانع")، فالشاعر حِرفى أى صاحب مهنة ويملك مهارة يمكن التحكم فيها ويمكن تعليمها.

تتراوح حرفة الشاعر أو فنه بين الفن techne الذى يشمل كل أنواع الأنشطة، التى تدفع مهارة الإنسان وذكاءه إلى حيز الإنتاج الفعلى، وكل تلك القدرات التى تستخدم الإجراءات العقلانية لكى تدفع أهدافًا مرصودة مسبقًا إلى الوجود. جاء وكأنه تعليق على كل ذلك النشاط المنتج، وليس كأنه صيغة للفنون الجميلة كما أصبحت تعرف فيما بعد، إن أرسطو قد أعلن المبدأ القائل: "الفن يحاكى الطبيعة". وقد ربط بين المناهج الهادفة والإدراكية للفن والأعمال الغائية فى العالم الطبيعى(٧). وبإعطاء قوة كاملة لهذا المبدأ فى حالة الشعر ربما أخذ أرسطو فى هذا الشأن الخطوة بالغة الأهمية الوحيدة بعيدًا عن أفلاطون. الشاعر الأرسطى إذن "صانع" عقلانى له مصنوعاته – بناءات للحدث تقوم على المحاكاة – وله أدواته ومواده، المتمثلة فى اللغة والإيقاع والموسيقى (الفصل ١). وبالنسبة لقارئ ما بعد الرومانتيكية فإنه من الأساس لفهم "فن الشعر"، وكيف أن هذا الفهم للنشاط الشعرى يجعل الشاعر معتمدًا على الفن بوضع علاقة غائية بينهما. والمكان الحقيقى للفن يقع ليس فى الينابيع الشخصية فى عقل الشاعر، ولا فى الدوافع الذاتية لخياله، ولكن فى الغاية التى يسعى وراءها، أى البناء الشعرى المكتمل. وفى مرآة ألوان الطيف لوجهات النظر المحتملة حول القصيدة الشعرية يلتصق "فن الشعر" بأقصى طرف، فنوايا الشاعر الذاتية ليست من مواده، ووظيفته تتمثل فى أن يقدم تجسيدًا طازجًا قائمًا على المحاكاة للمبادئ الموجودة المستقلة عنه فى طبيعة فنه(٨).

تتمثل تصورات أرسطو حول هذه النقطة فى ملاحظته، التى سبق أن أوردناها، أن الشاعر يهجر وضعه بوصفه فنانًا محاكيًا عندما يتكلم بضمير المتكلم المفرد (24. 1460a 7-8). وتستطيع أن تلمح هنا كيف أن مفاهيم الصنعة والمحاكاة تكمل كل منهما الأخرى، الأولى تجعل الشاعر معتمدًا على غايته أو السمات الجوهرية الكامنة فيما ينتج من أعمال،

---

(٧) E.g. *Physics* 194a 21-2, 199a, 16-17.

وكمثال لاحق أنظر .Seneca, *Ep*. 65. 3 وبمرور الزمن اختلطت الفكرة بتقليد الطبيعة فى الفنون.

e.g. Horace AP. 317-8, Pliny, *Natural History*, 34, 61, 35. 103. Longinus, 2201, Plotinus, 5.8.1.

(٨) على أية حال قد يفعل ذلك إما انطلاقا من صنعته الواعية أو من الاستعداد الطبيعى (8. 1451a 24) وتؤكد إمكانية هذا الاستعداد الطبيعى فقط أن قواعد الفن تقوم فى النهاية على اساس الطبيعة.

بينما المحاكاة تحدد معالم القصائد نفسها وليس من منظور علاقة داخلية بعقل الشاعر، ولكن بوصفها تمثيلاً (يفضل أن يكون دراميًا) لأنماط من الحقيقة الممكنة.

وهناك أيضًا بعد ثقافى أوسع لتفسير أرسطو لفن الشعر؛ ففى ضوء تفكيره العام ليس الفن مجرد تماثل بسيط مع الطبيعة بالقياس، ولكنه يمكن أن يوضع هو نفسه داخل إطار الطبيعة بفضل الجزء الخاص بها والموجود فى قدرات الإنسان الطبيعية. وإذا قارنا ذلك بما يقوله أفلاطون وجدناه يعامل المحاكاة دائمًا على أنها حيلة من الحيل المخادعة، أما أرسطو فقد اقتنع بالجذور الطبيعية للأنشطة المحاكاتية. وهذا الاقتناع ينعكس فى تفسيره لوجود الشعر ذاته وعملية إعادة البناء المخططة لحركة تطوره. فى الفصل الرابع من "فن الشعر" يعزى الشعر بصفة عامة إلى سببين طبيعيين: الأول الغريزة الفطرية فى الإنسان للمحاكاة، فهى سمة مميزة وعامة فى الإنسان، وتشرح الفكرة بضرب الأمثلة عن مكانة المحاكاة فى تعلم الأطفال (يضم هنا أنشطة متنوعة محاكية أو إيهامية).

أما السبب الثانى فهو قدرة الإنسان على جنى ثمار المتعة من منتجات المحاكاة (حتى ولو كان محتواها مؤلمًا بصفة جوهرية). وهو ما يفسره أرسطو، باقتصاد مميز فى القول، بأنه يعود إلى متعة التعلم والفهم. والمثل المأخوذ من الفن المرئى، كما يجب أن نلاحظ، مثل بدائى بصورة متعمدة، وينبغى أن يؤخذ على أنه يعنى أشكالاً أكثر تعقيدًا. وهكذا فبينما ضرب المثل لا يعنى أكثر من مجرد التآلف مع الموضوع الخاص لصورة ما نجد النقطة الأساسية تلمس العلاقة الأوسع بين المعرفة والمتعة فى تجربة فن المحاكاة. وإذا كان على الأجزاء المختلفة للنظرية أن تتوافق مع بعضها البعض على نحو سليم، فإن الشعر الذى يقع مغزاه على مستوى كما لو كان كليًا، والذى يجادل أرسطو من أجله فيما بعد، فإن فهم الكليات فقط لا الجزئيات الذى يمكن أن يوفر قاعدة ملائمة للمشاهد أو القارئ لكى يعرف العمل. وبهذه الطريقة يمكن رؤية المتعة التى تقدمها التراجيديا على أنها نوع من المتعة العامة التى يفترض أرسطو أنها مستمدة من فهم بناء المعنى المجسد والممثل فى حدث قصيدة ما.

تستخدم الأسباب الطبيعية للمحاكاة الشعرية فى "فن الشعر" فصل ٤ باعتبارها نقطة

الانطلاق لرسم تخطيط بيانى لتطور الشعر الإغريقى من جذوره الأولى. فى هذه الفقرة المكثفة تظل الطبيعة هى المفتاح – المبدأ طوال الوقت – أما عمل الشعراء الأفراد فيصنف بصفة ثانوية، ويقيم فى إطار غائى أشمل فى عملية إعادة بناء شبه تاريخية. هنا يمدنا "فن الشعر" بأول بحث فى نقد تراث طويل من البحث فى إيجاد أنماط من النمو الطبيعى أو العضوى فى معطيات التاريخ الثقافى(٩). بالنسبة لأرسطو فإن الخطوط العريضة لتطور الشعر الإغريقى قد رسمها اكتشاف الأجناس الأدبية وصقلها. تجذرت فى المرحلة الأولى فى انقسام أساسى وطبيعى بين الشعر الجاد والشعر الساخر، أو بين الشعر ذى الموضوعات السامية أخلاقيًا (فى النهاية الملحمة والتراجيديا) من ناحية، ومن الناحية الأخرى شعر الرجال والأحداث الأدنى أخلاقيًا (الهجاء الإيامبى والكوميديا).

هذه هى الفروع الرئيسة التى تهم المنظر أرسطو، أما الشعراء أنفسهم فيعتبرون بصفة أساسية مالكى كفاءات طبيعية تمكنهم من صقل الأشكال الخاصة التى تقع عليها غريزة الإنسان المحاكاتية. ويظل هذا الزعم سارى المفعول حتى بالنسبة لمعنى صانع العصر، السمة المنسوبة لهوميروس فيما يتصل بدائرتى الشعر الجاد والشعر الساخر. ولا يعتبر هوميروس فى إطار هذا التصور التخطيطى ببساطة فريدًا من نوعه **sui generis** بوصفه عبقرية معزولة قائمة بذاتها يعد انجازها، فقصائده لها قيمتها التاريخية الحقيقية بالنسبة لأرسطو، عندما يوضع هوميروس فى سياق التطور الشعرى المطرد. كان فوق الجميع "الأول الذى أظهر شكل كل من التراجيديا والكوميديا. وعندما تم اكتشاف هذه الأشكال كان بالإمكان تحقيق تقدم عام أبعد وصل إلى الذروة فى أشكال درامية لاحقة تجاوزت الملحمة" **(4. 1448b 36-9a)**.

ليس فى نية أرسطو أن يحد من عبقرية هوميروس بوضعه فى منظومة منظور الغائية الأدبية. ولكن الاعتراف بهذه العبقرية معلق على الاقتناع بأن أجمل الشعر يقود إلى

---

(٩) انظر: J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, (New Haven 1974)
وظهرت أعمال أخرى مماثلة لاحقًا لكل من فزارى **Vasari** وفينكلمان وغيرهما
Winkelmann, pp. 73-84.

تحقيق ما هو جوهرى وطبيعى وكامن فى هذا الجنس الأدبى، وأن التاريخ طويل المدى للشعر ينبغى فهمه على أنه سلسلة أنساب الأجناس، لا مجرد تسجيل المنجزات العارضة لشعراء بارزين. ويصل أرسطو بهذا الاعتقاد فى المرتبة الأولى a priori إلى حد مفاهيم عن طبيعة توالدية generic تضع الأسبقية فوق المعطيات الخام للتاريخ الأدبى. ولهذا السبب على نحو أساسى واجه المؤرخون الأدبيون مشكلات جمة حين أرادوا استخدام ملاحظاته فى محاولاتهم لإعادة البناء.

الطابع النظرى الثقيل لما استعرضت خطوطه الرئيسة فى الفصل الرابع من "فن الشعر" (والجزء الأول من الفصل الخامس) يمكن أن يشار إليه باختصار بالنسبة لكل من الفرعين الرئيسين فى التطور الشعرى، وكلاهما يمكن أن نعود بهما إلى "الارتجالات البدائية". بالنسبة للشعر الجاد توضع المراحل والأشكال التالية: الأناشيد والمدائح encomia – الملحمة السردية – الملحمة الهومرية الدرامية المبشرة بالتراجيديا – الديثورامبوس – التراجيديا الأتيكية (وهى نفسها امتدت عبر سلسلة كاملة من المراحل). هناك دافع تنظيمى قوى خلق هذا المفهوم لأنموذج تطورى ثقافى، ولكن أرسطو فى واقع الحال لا يحاول، وهناك شك فى أن الوضع يسمح له، أن يدمج هذه المراحل فى سلسلة واحدة تاريخية متتابعة ومتصلة: هدفه الأول هو أن يبرهن بالجدل المنطقى على التطور الحاسم من الملحمة الهومرية "التراجيدية" إلى التراجيديا الأتيكية نفسها، ولكنه ترك الأمر ربما بالضرورة غير مؤكد: ما هى العلاقة بين هذا التطور والظهور المباشر للتراجيديا من سوابقها الديثورامبية كما هو واضح بالتأكيد من هذا الاختصار والمبين فى 11-10 1449a. ويمكن للمرء أن يلتمس العذر لمن يخرج من هذا الفصل بشرح مزدوج لميلاد التراجيديا: شىء عارض ومحتمل يوضع جنبًا إلى جنب مع التفسير الأساسى. ولا يمكن أن يكون هناك شك فى أن هذا أو ذاك هو ما يقع فى قلب نظرية أرسطو فى الشعر.

وتسرى ملاحظة مماثلة عن الفرع الثانى للتطور الشعرى ومكوناته هى: تهجمات افتراضية مبكرة، هجائية إيامبية، ملحمة كوميدية (مارجيتيس Margites المنسوبة إلى هوميروس) مهرجانات فاللية (نسبة إلى عضو الذكر فاللوس phallos) كوميديا صقلية

(إبيخارموس)، الكوميديا الأتيكية (وهى نفسها نبدأ من المرحلة الإيامبية حتى تصل إلى الدراما الكوميدية الحقيقية). وهنا فى الواقع نجد الصورة أكثر تعقيدًا مما هو الحال فى تطور الشعر الجاد، وهو أيضًا أقل قابلية لوضعه فى خط تاريخى متصل ومتناسق، ولكننا مرة أخرى يمكن أن نتبين كيف أن موقف أرسطو النظرى ورطه فى أحكام غائية تعمل فى مستوى مختلف عن المعطيات التاريخية الغير مترابطة. وينهض مرة أخرى هوميروس بوصفه رائدًا لجنس أدبى آخر سيأتى لاحقًا؛ إذ تمثل "مارجيتيس" التطور من التهجم الإيامبى الذى يركز على أهداف خاصة، إلى الكوميديا الحقيقية التى حلت محل الهجائية البذيئة مع استخدام الشخصيات والأحداث المعممة.

ولكن مثلما حدث فى حالة التراجيديا فإن للكوميديا الأتيكية سوابقها المحددة فى مهرجانات احتفالية. وعلاوة على ذلك فهناك العامل الآخر المشوش عن التأثير المزعوم للكوميديا الصقلية على الكوميديا الأتيكية. ومع ذلك ومع وجود النقاط الغامضة التى تتخفى هنا (ولا يهتم أرسطو بأن يخفى هذا الغموض 5. 1449a 38-9) فإنه لا يترك لنا مجالاً للشك عن الاتجاه ذى المغزى نحو التغير. إنها حركة نحو ميلاد جنس أدبى جديد سوف يجسد أفضل تجسيد الكليات التى يحدد الفصل التاسع من "فن الشعر" هويتها باعتبارها مادة الشعر الصحيحة.

وفى كل الاستعراض الأرسطى الشامل فى خطوط عريضة للتطور الشعرى من الارتجالات البدائية إلى درجة الكمال فى كل جنس أدبى على حدة تذيل الإشارة إلى الطبيعة فى نقاط مختلفة : فى الافتراض الأساسى لوجود غريزة المحاكاة فى الإنسان وفى المتعة المرتبطة بتجربة الفهم والتعلم وفى الاستخدام الطبيعى للايقاع والموسيقى (والتى منها نشأ، على سبيل المثال، المواءمة العروضية فى مسيرة التاريخ الشعرى)، وفى تأسيس الأشكال الشعرية على الاستجابات الشعورية الأساسية (الإعجاب أو نقيضه) نحو التمايزات الأخلاقية التى هى بالنسبة للفيلسوف أوجه الحقيقة، وأيضًا فى نزوع الأنشطة الإنسانية المنتجة إلى التطور نحو الانتظام والحذق وهما محتوى فكرة الصنعة tekhne. وتتمثل ذروة هذه العمليات التطورية فى بلوغ كل جنس أدبى، مثل التراجيديا، طبيعته الحقيقية وتحققه الكامل

(1449a 14-15). وإنها هذه الحزمة المعقدة من المبادئ برمتها التى تشرح لماذا اختار أرسطو أن يضع إطارًا حول دراسته الغامضة حول كل من الملحمة والتراجيديا والكوميديا. هذه هى الأجناس الأدبية التى يرى أنها وظفت الأدوات الشعرية بأقصى درجة من النجاح، بحيث أنها تشبع الحاجة الإنسانية لتقديم الكون وتمثيله فى أشكال تخييلية، ومن ثم تمدنا فى أجمل أشكالها بالمتعة الطبيعية للمحاكاة.

تتطلب مسألة المتعة الشعرية أن نفحصها الآن بعناية قبل أن نتقدم فى درس تفاصيل معالجة أرسطو للأجناس الأدبية الثلاثة الكبرى. والاقتراح المطروح فى الفصل الرابع من "فن الشعر" يفيد أن المتعة التى يمكن أن تجنى من المحاكاة تقوم على متعة التعلم والفهم، وتحوى الأساس الذى بناءً عليه تتحدد معالم المتع المعينة والموائمة لكل جنس أدبى على حدة. وعندما يقال لنا فيما بعد إن المتعة التراجيدية تنبع من "تجربة الشفقة والخوف عبر المحاكاة" (3-12 1453b .14) فإن الشكل يؤكد ويضىء نوع المتعة الشعرية، ليس فقط بمواءمتها للطابع المميز لكل جنس أدبى بعينه، بل أيضًا بإثرائها بهذا التميز. وبناءً على ذلك تظهر حالة المتعة التراجيدية كيف أن الصيغة العارية فى الفصل الرابع تحتاج إلى أن تتوسع لكى تغطى تجربة تمتزج فيها المعرفة مع العاطفة.

فى حالة استيعاب عمل فنى قائم على المحاكاة، سواء أكان قصيدة أم صورة مرئية، فإن العقل "يفهم ويتدبر ماهية كل شىء" (17-16 1448b .4). ويبدى أرسطو ملاحظته (بما يشير بوضوح للتراجيديا) أن المتعة المعنية هنا تنطبق حتى على تمثيل الموضوعات المؤلمة. وفى الحالة الأخيرة، كما سيتم التأكيد لاحقًا فى تعريف المتعة التراجيدية، يوحى التناقض عن إدراك بالحالة الفنية والتخييلية للعمل القائم على المحاكاة.

فبدون هذا الإدراك لن تثير الموضوعات المؤلمة مثل معاناة البشر شيئًا سوى عواطف التألم. ومن ثم يحق لنا الاقتراح أن "فن الشعر" يقدم لنا نواة نظرية محددة عن "المتعة الجمالية"، ولكن استخدام هذا المصطلح فى مثل هذا السياق يحتاج إلى وضع قواعد له وبعناية.

يقرر أرسطو فى "السياسة" (8-23 1341a .8) أن مشاعرنا إزاء فنون المحاكاة تشبه تمامًا تلك المشاعر التى نجربها إزاء جوانب أخرى مساوية من الحقيقة. وهذا معناه أن الشفقة والخوف اللذين يُثارا عن طريق التراجيديا لا يختلفان اختلافًا كليًا عن العواطف التى نحس بها فى الحياة الواقعية. وطالما أن هذه العواطف تتحد مع المتعة الناجمة عن الشعر التراجيدى - تجربة الشفقة والخوف عبر المحاكاة - فإنها تنتمى، برأى أرسطو، إلى فكرة أن الشعر يقدم لنا صورًا درامية فقط للحقيقة المحتملة وليست الحقيقة الفعلية. ومن هذا المنطلق نفسه الدال فإن "فن الشعر" - مؤيدًا سلفًا بالفقرة المقتطفة من "السياسة" - يوحى بأن العناصر الكبرى لهذه التجربة - فهم المحتوى المقدم فى المحاكاة، والاستجابة العاطفية المستثارة عن طريقها - تتجذر فى إدراك القارئ أو المشاهد لأنواع الحقيقة (الكليات) التى يوحى بها العمل الفنى. إذن فهذا ليس إعلانًا بمبدأ المتعة الجمالية المستقلة بذاتها. وقد يكون جديرًا بالإضافة أن أرسطو قد استوعب فيما يبدو أن متع الإيقاع والموسيقى ترتبط جوهريًا بإمكاناتها المحاكاتية الكامنة(١٠).

من الأهمية بمكان التأكيد على أن الجانب العاطفى فى تجربة التراجيديا القادرة على منح المتعة ليست شيئًا يتبع معرفة محتوى القصيدة، ولكنها جزء متمم للتجربة برمتها. التحليل النفسى الأرسطى للعواطف هو نفسه معرفى النزعة. فالعواطف هى بعد طبيعى ملائم للإدراك العقلى لبعض ملامح الكون واستجابة لها (وبالتوازى استجابة للتمثيل المحاكاتى لتلك الملامح). ولذا فلا تعالج العواطف ضمن نظرية الشعر منفصلة أو مستقلة عن تحليل البناء الشعرى ومحتواه، لأن النظرية برمتها تتخذ توافقًا مباشرًا فيما بين المبادئ العاطفية مع المفهوم الأوسع لطبيعة كل جنس أدبى على حدة.

يعتقد على أية حال أن "فن الشعر" غالبًا ما ذهب إلى ما وراء مثل هذه الفكرة الداخلية للإمكانية العاطفية للشعر، وأنه يقدم فى التطهير katharsis وجهة نظر سيكولوجية مستقلة عن أثر الدراما التراجيدية على عقل المشاهد أو القارئ.

---

(١٠) Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 68 n. 29.

التطهير يحتاج إلى وقفة تأمل هنا أكثر من احتياجنا إلى ذلك فى المناقشة المخصصة للتراجيديا فيما بعد، وذلك لسببين: الأول لأن التطهير على علاقة وثيقة ولصيقة بالمتعة الشعرية (فى التراجيديا يكون التطهير من الشفقة والخوف، والذى منه تنبع المتعة التراجيدية كما فى الفصل الرابع عشر). أما السبب الثانى فهو أنه توجد أسباب قوية لافتراض أن مبدأ التطهير ينطبق على الشعر بصفة عامة، وليس فقط التراجيديا دون غيرها. فالدليل الذى سبق أن أوردناه عن التطهير هى مقولة ترد على المعارضين ووجدت فى محاورة "عن الشعراء"، وتشير إلى تطبيق المفهوم على الكوميديا والتراجيديا سواء بسواء. أما "فن الشعر" نفسه فيتناول الملحمة على أنها تملك القدرة على إثارة العواطف بالقدر نفسه مثل التراجيديا، وهكذا فمن المفترض أنها بالتساوى قادرة على إحداث التجربة التطهيرية[١١].

ولكى يصلح للوقوف تبريرًا للعاطفة الشعرية فى مواجهة تضييق أفلاطون القاسى (أن الشعر "يغذى ويسقى المشاعر التى ينبغى أن تجفف" *Rep.* 10606d) كان علينا توقع أن التطهير ليس فقط مرتبطًا بكل الأجناس الأدبية الكبرى المذكورة، ولكنه أيضًا يمثل وظيفة جوهرية أو جانبًا أساسيًا من التجربة الشعرية، لا مجرد عامل نشط فقط فى حالة الناس ذوى الحساسية الخاصة كما كان يظن غالبًا. فقط حين يكون للتطهير هذه القابلية للتطبيق الأوسع نستطيع أن نفهم لماذا يجد مكانه فى تعريف جوهر التراجيديا (هذا بالرغم من النقص فى شرح المفهوم فى نسخة الكتاب الباقية من الدراسة، مما يظهر تلاشيًا فى إدراك أرسطو فى سنواته الأخيرة للحاجة لإيجاد إجابة محددة للرد على سيكولوجية أفلاطون التطهيرية).

لذلك تبقى مشكلة إعطاء معنى لمفهوم "التطهير" أمرًا لا يمكن التملص منه. ويقع أفضل أمل لدينا فى أن نقوم بذلك فى الجمع بين أربعة أدلة متفرقة: الدليل الأول وجهة

---

(١١) يذكر التطهير مرتبطًا بالكوميديا فى نصوص الأفلاطونية الجديدة فى حاشية رقم ٢ أعلاه. وقارن:
Janko, *Comedy*, pp. 143-4.
أما التطهير الملحمى فهو يتبع المقارنة بالتراجيديا فى "فن الشعر" (24. 1459b 7-15).

النظر العامة عن تجربة المحاكاة القادرة على منح المتعة، والتى ظهرت فى "فن الشعر". الدليل الثانى هو المعتقد الأرسطى فى أن الإحساس بالعاطفة على نحو صحيح وإزاء موضوعات صحيحة يمثل جزءًا متممًا للحياة الفاضلة. الدليل الثالث هو الإشارة فى "السياسة" (الكتاب الثامن) للتطهير حيث التخفيف من حالة الإضطراب العاطفى هى النقطة المباشرة(١٢).

وأخيرًا فكرة الوسط العاطفى أو التوازن العاطفى الموجودة فى إشارات افلاطونية جديدة للتطهير التى سبق أن أشرنا إليها. إن العمل على إنتاج إعادة بناء متسق لفكر التطهير الشعرى من تلك الخيوط الرفيعة عملية مرهقة، ولكن يمكن الوصول إلى حالة معقولة من التفسير الذى يبتعد عن التخليص العاطفى التام (وهو الرأى السائد فى الموضوع فى القرن التاسع عشر) فى اتجاه فكرة التهذيب السيكولوجى والتى تكون مضامينه جزئيًا أخلاقية.

أما الفقرة من "السياسة" (الكتاب الثامن) فتمدنا بنموذج أساسى "للآليات" العاطفية التى تناقض المعتقد الأفلاطونى أن تجربة العواطف القوية ستميل إلى إفراز حالة من التصاعد الدائم فى الطاقة العاطفية. وتكمل مصادرنا الأخرى عن الدليل باعتراف أرسطو بالأبعاد المعرفية والأخلاقية المشروعة للعواطف. وفى الاستيعاب الشامل للشروط الكلية ضمنيًا لبناء الأحداث القائم على المحاكاة فى الشعر نستدرج إلى استجابة عاطفية قوية إزاء الملامح الأخلاقية للحدث المصور كما توضح تعريفات الشفقة والخوف فى الفصل الثالث عشر من "فن الشعر" بالنسبة للتراجيديا. ومن المستحسن أنه بالنسبة لأرسطو لاتجفف أو تُنزح بعيدًا الأنشطة العاطفية التى يتم التخلص منها (أو إراحتها) بهذه الاستجابة، ولكنها تنزع إلى تحسين طاقتنا على الإحساس بهذه العواطف "بالطريقة الصحيحة وإزاء الموضوعات الصحيحة". وترتبط خارجيًا هذه العملية التهذيبية التطهيرية، مع المتعة

---

(١٢) *Politics*, 8. 1341b 32-2a16.

أما الإشارة إلى مناقشة أخرى متصلة بالشعر يثبت علاقتها "بفن الشعر" ولكن ما تصبغه الفقرة لا ينطبق بالضرورة – دون عملية مواءمة – على التطهير الشعرى أنظر: Lord, *Education*, pp. 119-38.

الخاصة التى يقدمها كل جنس أدبى على حدة. هذه المتعة – كما رأينا – تستند إلى الفهم المتضمن فى تأمل عمليات تمثيل الحقيقة بالمحاكاة، ولذا فإن التطهير بعد كل ذلك قد يكون أدخل فى نظرية أرسطو عن المغزى الشعرى مما كان يظن دائمًا.

هذا الاقتراح المقتضب بالضرورة بخط جديد فى مقاربة التطهير ربما يفتح طريقًا لرؤية كيف أن هذا المبدأ ربما جسد أصلاً ليس مجرد زعم بشأن النتائج السيكولوجية للتجربة الشعرية (مع أنه من المؤكد أنه كان بحاجة ليفعل ذلك ليرد على هجوم أفلاطون)، بل ربما جسد أيضًا جزءًا لصيقًا جدًا بوجهة نظر أرسطو، أى كيف يستجيب العقل لبناءات الحبكة الشعرية التخييلية. ويمدنا التطهير هكذا بالنتيجة لفحص الأسس المفاهيمية للدراسة "فن الشعر" ويزودنا بمثل آخر، وإن كان غير كامل، على هدف الدراسة من تحديد مكانة مرموقة للشعر فى أفق الفيلسوف أو فى إطار مدى بعده. وعلى هذه الخلفية يمكننا الآن أن نتحول إلى تقييم معالجة أرسطو للتراجيديا والملحمة والكوميديا.

٣- نظرية أرسطو فى التراجيديا

مع أن (أو فى الواقع لأن) التراجيديا الأتيكية نشأت تاريخيًا بعد الملحمة الهومرية، وكانت إلى حد ما متأثرة بها تعطى نظرية أرسطو الغائية الأولوية الشعرية للجنس الأدبى الأحدث (5. 1449b 16-20). نناقش التراجيديا قبل الملحمة وباستفاضة أكثر، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل عندما نصل إلى تناول الملحمة نجد أنها تعتمد جوهريًا على الإشارة إلى المبادئ التى طرحت من قبل بالنسبة للتراجيديا.

ولا يعرف ناقد إغريقى أسبق قد أدرك العلاقة بين الأجناس على نحو كامل مثل ما نرى عند أرسطو، وهو جانب من فكر أرسطو حول الشعر لابد من أنه كان قد وجد صياغته تدريجيًا بعد وصوله الأول إلى أثينا ٣٦٧ق.م. ولا توحى الشذرات القليلة المتبقية من "عن الشعراء" اهتمامًا كبيرًا مباشرًا بالتراجيديا الأتيكية. ومن المحتمل فى هذه المرحلة أن أشعار هوميروس وأشكال أخرى مبكرة فى الشعر حازت الاهتمام الأكبر من جانب أرسطو[١٣].

---

(١٣) بغض النظر عن المناقشة حول التطهير فالإشارة الوحيدة إلى التراجيديا فى المحاورة تحملها شذرة رقم ٧٤ (يوريبيديس).

ولكن خلال العقدين اللذين قضاهما فى أكاديمية أفلاطون كان أرسطو فى موقع يمكنه من ممارسة التجربة والتفكير فى الظاهرة الشعرية الغالية على القرنين السابقين فى العالم الإغريقى أى نمو التراجيديا ورسوخ فى الدراما فى أثينا. كان هذا الجنس الشعرى فى هذا الوقت قد بلغ من القدم ما يشجع على محاولة تغطية تاريخه وتفسيره، وهذا ما قاد فى النهاية إلى البحث عن السجلات المسرحية(*)، وهو الأمر الذى حاوله أرسطو فى الجزء الأخير من حياته(١٤).

على أية حال كانت التراجيديا هى التى تلقت أثقل الضربات فى هجمة أفلاطون الشرسة والفلسفية على الشعر؛ إذ وضعت فى قفص الاتهام باللاأخلاقية المفرطة والكذب وإثارة العواطف الخطرة لدى جمهورها. ربما رد أرسطو فى محاورة "عن الشعراء" على بعض هذه الانتقادات، على الأقل بطريقته الجدلية. ولكنه فى "فن الشعر"، وهذا له مغزاه، فضل أن يتبع طريقة مختلفة، ويبرهن على صحة رأيه هو دون أن يتورط فى الرد المباشر على آراء أفلاطون. ومن ثم فمن الملائم القول إن طبيعة رد فعل أرسطو قد أخذت وقتها لتظهر رويدًا رويدًا، ولم يطرحها فى صيغ مختزلة. وينبغى أن يكون واضحًا ابتداءً مع ذلك من رفع التراجيديا الأتيكية إلى درجة الأفضلية على الملحمة الهومرية أن آراء أرسطو الناضجة أقنعته بإمكانية عملية تبرير كاملة للشكل الأكبر فى الشعر من خلال ثقافة أفلاطون الأثينية نفسها.

وسواء كانت مقاربة المرء لوجهة نظر أرسطو فى التراجيديا من اتجاه أفلاطون أو من اتجاه النظريات الحديثة حول الجنس الأدبى، فمن المدهش أن هناك ملاحظة سلبية وثيقة الصلة بكلتا الحالتين. فبينما يعلق نقد أفلاطون برؤاه الميتافيزيقية عن الحقيقة والخير، وبينما النقد الحديث (الألمانى) الغالب فى نظرية التراجيديا يميل إلى تفسير الجنس الأدبى بوصفه التعبير عن صورة العالم الشاملة (weltbild)، فإن تحليل التراجيديا

(*) الإشارة هنا إلى مؤلف أرسطو المفقود "تعاليم" Didaskaliai والمقصود سجل بالعروض المسرحية المتتالية (المحرر).

(١٤) Pfeiffer, *Scholarship*, pp. 81-2.

المطروح فى "فن الشعر" على النقيض من ذلك يفتقد تمامًا لأى تطلعات ميتافيزيقية بل وإلى أى تصورات وجودية قوية فى سبيل فهم "ما هو تراجيدى". ولكى نحذر من مثل هذا التوقع لمستوى طموح أو قدر تأملى من الأفكار لا يعنى أننا نستبعد إمكانية المضمون الفلسفى الجاد فى نظرية أرسطو عن التراجيديا، ولكننا سنجد أن أى مغزى من هذا القبيل ينتمى إلى عالم الأخلاقيات، وليس إلى المنظور الميتافيزيقى.

هناك سبب لهذا التناقض مع المفاهيم الحديثة، ويتمثل فى أن "فن الشعر" ينظر فى هذا الجنس الشعرى ليس من أجله على الإطلاق، بل أيضًا لأنه يمثل التجسيد الأفضل لمعايير ومبادئ فن الشعر برمته. وينعكس هذا الهدف فى ارتكاز التحليل الأخير للملحمة على التراجيديا، وذلك بإدماج قواعد عامة ومهمة عن كل الشعر (على سبيل المثال ما يتصل بالوحدة والكليات) فى الفصول عن التراجيديا، وبتطوير المبادئ عن الدراما التراجيدية بحيث إن الكثير منها يصلح وبالقوة نفسها ليطبقه على الكوميديا. وإذا فكرنا مليًا فى وزن العناصر المذكورة فى تعريف التراجيديا نفسه فى مستهل الفصل السادس، سنجد أن ثلاثًا من خمس أفكار أولية توجد فى مستوى الشعرية العامة.

مثال ذلك فكرة حدث (ذى طول ما ووحدة) بوصفه موضوعًا للمحاكاة. واحتواء الزخرف الأسلوبى، والتأكيد على التمثيل المحاكاتى لاستخدام الصيغة السردية. وتؤكد هذه النقطة الأخيرة الحالة الدرامية المثالية للتخييلات الشعرية. بينما يضم الحدث قانون الوحدة التى تشكل إمكانية تطبيقه ليس فقط على الشعر، بل أيضًا على كل فنون المحاكاة وأية وسيلة أخرى (8.1451 a30-5.). وبالنسبة للأسلوب الشعرى فإن الفصول الأخيرة فى الموضوع (٢٠-٢٢) تظهر أن أرسطو لا يفترض أن التراجيديا لها مصادرها الخاصة فى هذا الصدد.

وهذا ما يترك لنا عنصرين فقط من مكونات تعريف التراجيديا: العنصر الأول فكرة الحدث الجاد أخلاقيا. والثانى "صيغة الشفقة والخوف اللذين يحدثان التطهير" وهى القدرة العاطفية الكامنة فى هذا الجنس الشعرى. بالنسبة للعنصر الأول فهو من المساحات المشتركة مع الملحمة، كما أنه سمة مميزة ومحددة للمعالم فى واحد من الفرعين الكبيرين

للتراث الشعرى كله، الذى طرحت خطوطه العريضة فى الفصل الرابع من "فن الشعر". إنه فقط الجزء الأخير فى التعريف الأرسطى للتراجيديا بإثارتها للشفقة والخوف والتطهير نصل إلى الملامح التى من المحتمل أن يعتبرها القارئ الحديث ملمحًا محددًا ومميزًا لهذا الجنس الشعرى (ولو أنها مشتركة مع الملحمة كما سنرى). ولكن أرسطو لم يطور مضامين رأيه عن التأثير العاطفى للتراجيديا حتى الفصل العاشر وما بعده. وهو يفعل ذلك بعد أن قسم هذا الجنس الشعرى إلى هيكل من ستة أجزاء أو عناصر لا أحد منها يخص التراجيديا على نحو قاطع ومانع. وهذا ما يضيف تأكيدًا جديدًا على أن "فن الشعر" يهدف إلى فحص التراجيديا من خلال إطار عام ثابت من التحليل الشعرى، وليس من خلال حدة أو خصوصية الاهتمام الوجودى. ولمتابعة منطقية المقاربة الأرسطية علينا إذن أن نولى عناية كبيرة بالخطة الأساسية العامة المطروحة فى الفصل السادس قبل النظر فى كيفية انتقاله. من ذلك نحو مفهوم عن لب خصائص الدراما التراجيدية، يقع مغزى هذه الخطة الأساسية العامة ليس فى مجرد تطوير مجموعة قوالب أو أدوات نقدية، ولكن فى القوة التقويمية الكامنة وراء هذه العملية. ليس هناك أوضح فى تحديد دوافع هذا العمل من الفصل السادس؛ حيث يرتب أرسطو أجزاء التراجيديا تنازليًا من حيث الأهمية كما يلى: بناء الحبكة، رسم الشخصيات، الفكر، الأسلوب، الغناء، المنظر.

وتُدعم الأولويات الموضحة بهذا الترتيب مع أقل القليل من العناية التى توجه بعد ذلك للبندين الأخيرين. ومع الإطناب فى الفصول عن اللغة، ومع إحالة موضوع "الفكر" إلى نطاق الخطابة (البلاغة) (19. 1456a 34-5). وكل ذلك هو ما أتاح لأرسطو حرية التركيز على بناء الحبكة ورسم الشخصيات. وأساس هذه الإستراتيجية غير التوفيقية (والتى امتدت مضامينها – لنكرر مرة أخرى – إلى أشكال الشعر الأخرى) هو غائية التخطيط: "بناء الحبكة هو الغاية telos فى التراجيديا، والغاية هو ما يهم مثل أى شىء آخر" (6. 1450a 22-3).

وتبعًا لهذا المبدأ تأتى الدرجة النسبية من عدم القدرة على الاستغناء عن العناصر الخمسة الباقية. ويقرر هذا فعلاً (وإن كان فى شكل توصية) حتى بالنسبة لرسم الشخصيات.

ويقرر هذا مباشرة بعد الفقرة السابقة المقتطفة. ونستطيع أن نستنتج تناقص قيمة الأجزاء الأخرى حتى نصل إلى العنصر غير الضرورى بالمرة أى العرض المسرحى، والذى ربما يشير أساسًا إلى التقديم المرئى لمحدثى الحدث، وليس المعنى الأوسع وهو إخراج المشهد mise-en-scène. وبالمعيار نفسه فإن استخدام أى عنصر ينبغى أن يكون ذا فعالية شعرية ومبررًا شعريًا أيضًا. وهذا معناه فى رأى أرسطو المفترض أنه سيكون كذلك بفضل إسهامه وإضافته إلى "مايهم قبل أى شىء آخر" أى بناء الحبكة. وهكذا فإنه حتى المنظر، كما نستخلص من مجمل فقرات سابقة فى الفصول ١٤ و١٧ يمكن أن يقدم بطريقة سليمة بحيث يسمو بالسمات الجوهرية الأصيلة للحدث الدرامى، لا أن يقدم متعة مستقلة، وبالتالى تصرف الانتباه.

يمثل تخطيط أجزاء التراجيديا التقويمى، من أحد الجوانب، منظورًا نقديًا قويًا مفحمًا. فإذا ربطناه بمستويات الوحدة فى بناء الحبكة الذى سيطوره أرسطو، وكما سبق أن ألمحنا، فإنه يوفر إدراكًا قويًا بالقيم الدرامية المركزية، ومن ثم تركيزًا حادًا فى التحليل والحكم على كل عمل على حدة. ولكن هذه القوة تتميز بالتصلب أو عدم المرونة بحيث تجر معها قيودًا معينة. كما قد يظهر مباشرة من إهمال "فن الشعر" للغناء melopoiia أى عنصر الجوقة فى التراجيديا. وهذا الإهمال يتعقد بصعوبة فهم الإضافة الموجودة فى نهاية الفصل الثامن عشر، وفحواها أن الجوقة ينبغى أن تعامل "كواحد من الممثلين"، أى أن تكون "جزءًا من الكل" أو عنصرًا مكونًا من عناصر بناء الحدث. وبوسعنا أن نصدق على قيود أرسطو السلبية فى هذه الفقرة نفسها، أى انعدام العلاقة الدرامية للفاصل الكورالى(*) (نسبة للكورس أى الجوقة) المقدم بهدف التسلية، ولكن يبقى هناك الطريق غير واضح ولا متسق لفهم الوظيفة الإيجابية التى يسندها للجوقة.

(*) يستخدم الكاتب التعبير التالى "interlude choral entertainment" وهى النص الأرسطى الذى جاء فى صياغته الكاملة "فأن تغنى الأجزاء الواقعة بين الحوارات (embolima adein) هو أمر سىء تمامًا مثل أن تنقل حديثًا كاملاً مطولاً أو مشهدًا من مسرحية إلى أخرى". (1456a20) ومن الجلى الذى لا يحتاج إلى تبيان أن أرسطو يرفض "الأغانى – الفواصل". ومن مفهوم أرسطى ينبغى أن تكون أغانى الجوقة أدوات ربط بين أجزاء الحدث الدرامى؛ فمن الخطأ تسميتها "فواصل". ويزداد المخطئون توغلاً فى عدم فهم أرسطو عندما يسمونها "فواصل إنشادية". (المحرر).

ويكمن السبب الرئيس لهذا فى أن الدراسة بالتحديد تتميز بالحدة وشدة التركيز على الحدث الدرامى، وهو ما لا يسمح فى أى مكان للحالة الغنائية الخاصة بالجوقة – الصوت المغاير والغموض الدرامى – فى التراجيديا الإغريقية. بينما تضم المسرحيات الباقية بعض الحالات – كل على حدة – من ارتطام الجوقة بالأحداث الدرامية، مما قد يبدو أنه يفى بالمبدأ المقدم فى الفصل الثامن عشر. هذا المبدأ المثالى عن كورس فعال فى نسيج الحدث، لا يتناغم تمامًا مع الممارسات الغنائية عند شعراء التراجيديا الكبار، الذين بالنسبة لهم وبطرق مختلفة لم يتمكنوا من النزول بدور الجوقة إلى مجرد أن يكون الإسهام فى تطوير الحدث لاغير.

يساعدنا أيضًا انشغال أرسطو الطاغى بوحدة الحدث الدرامى أن نشرح، ولو بطريقة مختلفة نوعًا ما، انخفاض قيمة المكانة التى يحتلها الأسلوب الشعرى (lexis وهى تنطبق على الأجزاء الحوارية، وليس على الغناء، فى المسرحية). وهنا يواجهنا تفاوت آخر بين "فن الشعر" والنقد الحديث (وكثير من النقد القديم) الذى غالبًا ما يضع مسائل اللغة الشعرية والأسلوب فى المركز. وفى ضوء المبدأ (6. 1450b 14-15) فإن الأسلوب أو التعبير بالكلام له القوة نفسها فى النثر كما فى الشعر الموزون (والوزن، كما نتذكر، ليس جوهر الشعر بأية حال inessential). فليس من المدهش أن أرسطو عندما طور فى النهاية مبدأه عن الأسلوب فى الفصل الثانى والعشرين ("الوضوح دون وضاعة") فإن أثره يتجه نحو النزول بمستوى مقياس الفروق الأسلوبية المهمة التى يمكن أن نجدها فى المسرحيات نفسها. يعود هذا جزئيًا إلى أن كل الفصول ٢٠–٢٢ (التى ربما تعود إلى تاريخ أسبق على الباقى) تبدو كأنها مصممة لكى تضع إطارًا عامًا لمناقشة الأسلوب الشعرى عمومًا، لا سبر أغوار الملامح الأسلوبية الخاصة بالتراجيديا، والتى لا تؤخذ منها إلا أقل القليل من الأمثلة (المستشهد بها).

ويمكن أن نتعرف على فكرتين لهما الأسبقية فى هذا الإطار: الأولى أن التحليل الأسلوبى يمكن أن يدار أوليًا على مستوى المفردات (من خلال قوائم المستوى، اللهجات، المجاز... إلخ). والفكرة الثانية أن الاختلافات الأسلوبية، ولاسيما بين الأجناس الأدبية،

يمكن أن تفهم على أنها تشعيبات من المعيار الممثل فى مستوى لغة الحديث (وبالكتابات النثرية التى تعيد إنتاجها).

ومن هنا جاء حكم أرسطو النهائى، الموافق بجلاء، على أن أبيات الأجزاء الحوارية فى التراجيديا (والكوميديا) تأتى لصيقة قدر الإمكان بمستوى محاكاة الحديث العادى (22. 1459a 12). وهى نتيجة من المحال أن نفرق بينها وبين الكثير من شعر تراجيديى القرن الخامس ق.م. وبينما ربما تكون هناك عوامل أخرى موجودة فى هذا الرأى الذى يبدو أنه ينزل بمستوى أسلوب التراجيديا. والعامل الأول هو بالتأكيد طبيعة نظرية أرسطو فى الشعر برمتها؛ حيث يقول:

"على الشاعر أن يكون صانع poietes بناءات حبكة، أكثر من كونه صانع أوزان" (9. 1451b 27-8). فن الشاعر، وسبب وجوده raison d'être بكلمات أخرى ليس بالأساس هو استخدام مميز أو سمة مميزة للغته (ومن المؤكد أنه ليس فى مقدور اللغة أن تخلق نغمة تراجيدية خاصة)، ولكن أساس فنه هو فى قدرته على استيعاب وتشكيل نموذج لحدث يقدم تمثيلاً بالمحاكاة.

وهذا يصدق بصفة خاصة على المؤلف التراجيدى؛ لأن الجنس الأدبى الخاص به قادر على أعلى درجة من الوحدة والعضوية. هكذا فإن تقييم الأسلوب الشعرى، مثل المعالجة المهمشة للجوقة، تشير لنا بالعودة إلى الوراء فى اتجاه تركيز الدراسة كلها على بناء الحدث الدرامى؛ حيث يتصوره أرسطو وقد ازداد ثراءً برسم شخصيات محدثى الحدث، وبدرجة أقل بالتقديم (البلاغى) للحوارات الإقناعية والعاطفية ("الفكرة").

وإذا سألنا بتبلد لماذا يحكم بأن الحدث والشخصيات هى المكونات الأكثر أهمية من أى شىء آخر فى التراجيديا أو فى الشعر عمومًا ؟ فإن الإجابة تكمن فى مفهوم المحاكاة. كل الشعر، بالنسبة للفيلسوف (أرسطو)، هو محاكاة حدث (1 1448a .2) والتراجيديا هى محاكاة "حدث جاد" – حدث له ثقل أخلاقى حقيقى. وفى أمور الحياة الجادة يكون الحدث ودافعه الأخلاقى، أى الشخصية، هما العاملان الأكثر أهمية ودلالة، وينبغى أن يكونا تبعًا

لذلك هكذا فى تمثيل هذه الأشياء دراميًا وفقًا لما جاء فى ثنايا "فن الشعر" أيضًا.

وعندما يتحد هذا المبدأ مع المعنى شبه الكلى الذى يسنده الفصل التاسع للشعر يجوز لنا أن نستنبط أن أرسطو يعترف للتراجيديا بالقدرة على أن توفر فهمًا لبعض أشكال التجربة الإنسانية، ومن ثم يرفض الاتهام الأفلاطونى للشعراء التراجيديين بأنهم يقدمون صورة مزيفة للحقيقة. ولكى نوضح هذه القضية مطلوب منا أن نتحرك الآن نحو قلب النظرية الأرسطية فى التراجيديا. ولنبدأ بمقاربة العلاقة بين الحدث والشخصية. من مرتين اثنتين فى الدراسة (فى الفصول ٦ و١٥) تحدد بدقة الشخصية (ethos, ethe)(*) على أنها عالم "الإختيارات الأخلاقية" أو "الميل، النزعة". ينبغى إذن ألا يدمج المفهوم مع الأفكار الأكثر عمومية أو سيكولوجية للفردية أو الذاتية. وما أن يؤخذ مفهوم أرسطو لرسم الشخصية على نحو سليم، سيصبح من الأسهل أن نستوعب لماذا يعلقها أرسطو بوصفها عنصرًا دراميًا على الحدث. فالحدث الذى يحوى البناء الشعرى للأحداث هو العنصر الأولى، فبدونه يظل غير متوافر المطلب الواجب واللازم لمحاكاة حدث متحد. بينما إظهار النوايا الأخلاقية لمحدثى الأحداث، على أهميته، سيكون له المعنى الكامل ويبرز نفسه شاعريًا إذا رؤى فقط على أنه تعزيز لبناء الحبكة. تعكس نظرية أرسطو الشعرية هنا نظريته الأخلاقية الأوسع، التى من خلالها يمكن إدراك الشخصية فقط فى إطار النزعات الواضحة للعقل بطرق معينة.

ومع أن "فن الشعر" يحمل طابع الفيلسوف - المؤلف الخاص. إلا أن فكرة الشخصية المقيدة بهذا العمل تبقى مع ذلك قابلة للنقاش على أنها ألصق بالممارسة العامة للمؤلفين التراجيديين (وبهوميروس التى تنطبق عليها هذه الفكرة بالتساوى) أكثر مما يمكن أن نتوقع أن تأتى به لنا الفروق الطفيفة للنقد السيكولوجى. وليس معنى هذا أن ننكر وجود تدقيقات سيكولوجية فى التراجيديا الإغريقية، ولكنه يعنى أكثر الاقتراح بأنهم لم يوفروا

(*) من الأخطاء الشائعة الحديث عن "البطل التراجيدى" الأرسطى. وهذا التعبير لم يرد قط فى "فن الشعر"؛ حيث يدور الحديث عن رسم الشخصية الدرامية أو التراجيدية، راجع: أحمد عتمان، قناع البريخية، ص ٩٥ وما يليها. وراجع كذلك مقدمة الترجمة أعلاه.

وسائل متسقة لتمثيل الشخصية دراميًا؛ بحيث يمكن أن تطرح بديلاً للنموذج الأرسطى. تأخذ التراجيديا، مثل الملحمة، مادتها من مخزون التراث الأسطورى، الذى فيه توضع خطوط وفروق فاصلة أخلاقية بين محدثى الحدث. فهى تشكل الآراء الشائعة والأساسية، وتقوم هذه الفروق فى العادة على التمييز بين الأفراد فى الفعل والإنجاز الموضوعى. وفى عالم الشعر إذا لم تعتمد الشخصية على الامتياز الفعلى على نحو استثنائى تمامًا فهى على أية حال تتمركز بثبات على سمات يمكن الاعتراف بها وتكريسها اجتماعيًا، ليس على أسس خاصة بالسلوك الفردى (أو أقل من ذلك الوعى). تتماشى وجهة النظر الأرسطية فى الرسم الشعرى للشخصية تمامًا مع مسرحية يوريبيديس "إفيجنيا بين التاوريين"، حيث فيها يوفر لنا بعد الاختيار الأخلاقى والهدف المعيارى الوحيد لنصنف حالة محدثى الأحداث الأفراد كل على حدة. توجد الشخصية هنا بوصفها أكثر قليلاً من "تلوين" المزايا الأخلاقية للشخصيات الكبرى وبراءتها، ومع اقتراح عريض بالقوى المتعارضة للخير والشر نحو المزيد من الحدة فى رسم الحدث المركزى. هذا هو النموذج، وإن لم يكن فى الدرجة بالضرورة، هو ما يمثل الكثير من التراجيديات الإغريقية.

ولكن إذا كانت نظرية أرسطو تعمل على المستوى نفسه – الأخلاقى لا النفسى السيكولوجى – مثل الصيغة الغالبة فى رسم الشخصيات فى هذا الجنس الأدبى، لا يزال يثار سؤال بالضرورة حول العلاقة الأعمق بين النموذج النقدى وممارسة كتاب المسرح. ويمكن أن يصاغ السؤال حول قضيتين متصلتين: الأولى الحالة البطولية للشخصيات الكبرى، والثانية هدف (مجال) التراجيديا أن تقدم دراميًا التفاوت بين الشخصية (الأخلاقية) وتجربة الألم. سطحيًا يبدو أن أرسطو يسمح بوجود شخصيات بطولية فى التراجيديا والملحمة بإشاراته إلى أناس "أفضل منا نحن أنفسنا" (الفصل الثانى والخامس عشر). ووضع شرط الخير مطلبًا أوليًا فى الشخصية بالفصل الخامس عشر. يبدو هذا وكأنه يلزم أرسطو، فى مواجهة رفض أفلاطون، وكأنه يرى فى أن موضوع التراجيديا هو معاناة الخير. ولكن فى "فن الشعر" الفصل الثالث عشر يرفض بصفة خاصة الشخص ذا الفضيلة الغالبة على أنه غير ملائم للحبكة التراجيدية المثالية، ولو أن ذلك يقال بشىء من المراوغة

(13. 1453a 16-17). إنه هذا الفصل من "فن الشعر" فى الواقع الذى يبرهن على أن أرسطو على استعداد أن يطبق على التراجيديا الفصل الفلسفى الأوسع الذى يتبعه بين العوامل الأخلاقية الداخلية (الشخصية بالمعنى الدقيق) والمسائل الخارجية من الحالة الاجتماعية والمادية ("الاحترام الكبير والازدهار" الذى يحيط بالشخصيات التراجيدية). ونتيجة لذلك علينا أن نكون مهيأين لأن نرى فكرة الناس "الأفضل منا أنفسنا" على أنها إشارة مركبة لكلا الشكلين من الوصف. وفى وصف الملامح العامة للجنس الأدبى، أى أن صيغة أرسطو تشمل برحابة إمكانية القيم البطولية. ولكنه بتطوير مثله الأعلى بدقة فى الفصل الثالث عشر يجد أنه من الضرورى الحد مما يعتبره بتزمت سمات أخلاقية للشخصيات التراجيدية فى تمييز بينها وبين السمات اللا أخلاقية للمقام أو المكانة.

فإذا صح ذلك فإنه يلقى قليلاً من الضوء مرة أخرى على نظرية الشخصية والحدث فى الشعر. بيَّن أرسطو نموذجه التراجيدى على أساس فكرة الانقلاب الحاسم فى الخط بين قطبين، قطب السعادة eutuchia وقطب الشقاء dustuchia، ومثل هذا الانقلاب إنما هو حالات خارجية وليس مسألة شخصية. وهذا يؤكد الفكرة الموجودة فى الفصل السادس؛ أى أن التراجيديا، وهذا شطط، يمكن أن تستغنى عن رسم الشخصيات تمامًا.

ويبقى واضحًا مع ذلك أن رسم الشخصيات يسهم فعلا فى صنع بناء الحبكة، التى بها توجد فجوة بين استحقاقات محدث الحدث الأخلاقية من جهة، وكون وجوده اللا أخلاقى عرضة للجرح؛ حيث إنها معرضة لقوى خارجية. ويضمر هذا الانفصال أن هناك بالفعل قبولاً بما أزعج أفلاطون بشدة بشأن تصوير التراجيديا للعالم. وفى الوقت نفسه فبوضع قيود وضوابط على رسم الشخصية المطلوبة لنموذجه التراجيدى يبدو أن أرسطو قد صنع حدود مجال هذا الجنس الأدبى فى هذا الصدد. ينبغى الآن أن ندرس هذه الضوابط بدقة وعن قرب؛ لأنها تقع فى قلب مفهوم "فن الشعر" للتراجيديا".

تصاغ مرتين فى الفصل الثالث عشر مسألة استبعاد معاناة الشخص البارز أخلاقيًا من التراجيديا النموذجية. تشير الصياغة الأولى (1452a 34-6) إلى أن رد فعلنا فى هذه الحالة سيكون النفور، لا الشفقة ولا الخوف. أما الصياغة الثانية (1453a 8) فتشير إلى أن

شخصية ما ذات فضيلة بارزة فى ذهن أرسطو. ويقترح فى بعض الأحيان أن هذا التوجه فى النقاش يقوم بدقة على اعتبارات جمالية، ولكن السياق يظهر أن العواطف التراجيدية – وتحدد هنا على أساس أنها معاناة غير مستحقة من جانب شخصية يمكن أن نتعاطف معها – هذه العواطف التراجيدية نفسها تنم عن جانب أخلاقى فى الفعل التراجيدى، وليس من الملائم أن نفترض أن ما يرفضه أرسطو هو درجة من سوء الحظ التراجيدى البرىء، الذى على أية حال لن يجذب أى مؤلف تراجيدى. ومع أنه من الصعب التأكد مما يدور فى ذهن الفيلسوف عن السمة التى تؤهل صاحبها ليكون شخصية درامية نموذجية كما حددها، ولكن يمكن القول على أية حال إن هوميروس وكتاب التراجيديا الأتيكية يقدمون الأمثلة التى تقترب منها.

ومن المؤكد أن أفلاطون اعتقد أنهم فعلوا ذلك وفى إطار أعمالهم وظروفهم(١٥). وفضلاً عن ذلك فبينما لا يقبل أفلاطون فى النهاية الإمكانية الحقيقية للمعاناة التراجيدية والشقاء، تسمح نظرة أرسطو للأشياء بأن يعترف بالتفاوت المحتمل بين الفضائل الأخلاقية وتقلبات الحظ. ولذا نستطيع أن نقول عن يقين إن أرسطو من جانبه يرفض فى الفصل الثالث عشر من "فن الشعر" بعض أشكال الحقيقة المحتملة على أساس أنها خارج نطاق الشعر التراجيدى والدراما.

ولماذا ينبغى أن يكون الأمر كذلك ؟ ففى إطار رؤية أرسطو للعالم فإن أقصى الألم من النوع الذى يمكن أن يلغى أية إمكانية للسعادة (أو التحقق الإنسانى الكامل) قد يصيب بين الحين والآخر حتى أفضل الناس طرًا. ولكن رؤية العالم هذه نفسها لا تستطيع أن تقدم تفسيرًا لمثل هذه المعاناة، بخلاف الحقيقة الفظة أى الحظ أو المصادفة التى لا ضابط لها. والمصادفة تقع ضمن مجموعة "اللاعقلانى" أو الذى لا يمكن فهمه، وهو ما يقرره "فن الشعر" مرارًا وتكرارًا مؤكدًا أنه لا يتوافق مع المتطلب الأولى لبناء حبكة ذات وحدة.

---

(١٥) انظر بصفة خاصة: Plato, *Rep*. 3. 387d- 8b; 10. G03e، حيث يدين التراجيديا لأنها تظهر معاناة من يفترض أنهم من الشخصيات النبيلة. وعن هذه المشكلة انظر:

Nussbaum, *Fragility*, pp. 387-8.

التراجيديا، أسمى جنس فى الشعر الجاد، تقدم قواعد الوحدة الفنية والاتساق فى أفضل صورة وعلى أعلى مستوى، ولما كان الأمر هكذا فإنها من وجهة نظر أرسطو ينبغى أن تقدم بصورة درامية الأحداث والأفعال التى تشكل وحدة عضوية، مما يعنى أن مادتها ينبغى أن تتسق مع المبادئ الرابطة بين أجزائها، أى الاحتمال والضرورة، حتى إن كل مرحلة من مراحل الحدث تحمل وتقدم منطقًا دراميًا يستطيع عقل القارئ أو المشاهد أن يستوعبه استيعابًا كاملاً. الوحدة وإمكانية الاستيعاب الدرامى أمران يشرح كل منهما الآخر بالتبادل داخل إطار هذه النظرية، وفيما بينهما بالتساوى يطردان لعبة اللاعقلانى أو الذى لا يمكن استيعابه.

وعلى هذا الأساس يبدو ضمنيًا أن الفصل الثالث عشر يقرر أن معاناة الشخصية الفاضلة بصورة غير عادية لا تتواءم مع التراجيديا، ومثل هذه الأحداث التى بالتأكيد تمثل حدًا أقصى محتملاً على سلم سوء الحظ غير المستحق تقع تمامًا خارج نطاق الممكن استيعابه. ولهذا السبب يمكن، برأى أرسطو، أن تحركنا نحو إحساس بالصدمة الأخلاقية أو النفور (*miaron* 1452b 36).

ولكن وضع المسألة بهذه الصورة يقودنا إلى أن نرى أن الموقف الكلى للفيلسوف إزاء مادة التراجيديا يضع سؤالاً حول طبيعة وحدود ما يمكن استيعابه على المستوى البشرى؛ لأنه من خلال عالم التراجيديا، كما نعرفها من التراجيديات التى وصلتنا، هناك فى الواقع مصدر ذو مغزى – المصدر الدينى – الذى يمكن أن يحتوى أحداثًا لم تترك لها نظرية أرسطو النقدية مكانًا. وعند هذه النقطة المفصلية لا يمكن أن يتجنب المرء الملاحظة أن "فن الشعر"، بصفة عامة وإلى حد بعيد، يتجاهل مكان الأفكار والمعتقدات الدينية فى نسيج الشعر التراجيدى وغيره، على الرغم من رغبة واضحة من جانب أرسطو للابتعاد عن أفلاطون بتأييد الرؤى الشعبية الدينية فى التخييلات الشعرية[١٦].

---

(١٦) كانت الديانة الشعبية فى ذهن أرسطو (25. 1460b 35-1a) ولكن الرأى المطروح هناك دفاعًا عن الشعراء لم يجد مكانًا إيجابيًا فى موقفه العام إزاء الشعر. وعندما اعترض (po. 15. 1454b 2) على تدخل الإلهة أثينة فى "الإلياذة" الكتاب الحادى عشر يمكن للمرء أن يقتطف ما يقوله هو نفسه فيما بعد بوصفه "حلا" وذلك للرد عليه.

ولكن ما يهمنا من هذه القضية هنا على أية حال هو نماذج الحبكات التراجيدية، وليس مجرد الإدماج العفوى للأفكار الدينية، ولكن تحميل الفكر الدينى على المغزى الأساسى للحدث الدرامى. وحيث إنه من الرؤى الشائعة فى مجمل الأساطير الإغريقية أن آليات الحدث الإنسانى ليست مكتفية بذاتها ولا مستقلة. بل ينبغى أن تستند على خلفية التأثير الإلهى رغم كونها إمكانية غامضة، ومن ثم فهو أمر يكاد لا يفهم أن أرسطو كان يمكن أن يترك للديانة التراجيدية موقفًا إيجابيًا، ببساطة لكى تستنبط موقفًا من نظريته التى أعطت تأكيدًا عميقًا وعريضًا على وضوح الحدث الدرامى واتساقه. إن أقل القليل من العناية بالدين فى هذه الدراسة ينبغى، بكلمات أخرى، أن يؤخذ على ما هو عليه بوصفه رفضًا حقيقيًا لأى دور مركزى يعطى لصيغ الفهم أو التفسير الدينى من خلال خطة بناء الحبكة الشعرية.

ولكن إذا كانت العقلية الدينية قد استبعدت من موقف الناقد إزاء الأسطورة التراجيدية فماذا نضع مكانها ؟

وبينما لا يزال ضالاً فى نواحٍ أخرى، فإن الحدس التقليدى بأن الخطأ التراجيدى hamartia يشكل النقطة الحاسمة فى نظرية أرسطو عن التراجيديا، هذا الحدس لا يزال بوضوح يحتفظ بالكثير من الترجيح. كلمة هامارتيا hamartia(*) ومشتقاتها ذات استخدام واسع فى أعمال الفيلسوف نفسها، وفى التراث الإغريقى بعامة، وبمعان كثيرة مثل: فكرة الخطأ، فعل الخطأ، الفشل الأخلاقى، غلطة، سوء التقدير، اللا عصمة، وكلها معانٍ محتملة فى سياقات محددة. ولكن قد يدهش المرء فى الفصل الثالث عشر من "فن الشعر" من حقيقة أن "الخطأ التراجيدى" تنتمى إلى جدل حذر وسلبى إلى حد بعيد، يحذف فيه أكثر مما يثبت إيجابيًا.

. إنه أمر يستدعى المزيد من قراءة خاصة جدًا "لفن الشعر". حيث إن كلمات أرسطو ليست على استعداد لتسلم لنا معناها. وقد يفيدنا أكثر أن نلاحظ أن "الخطأ التراجيدى" هنا

(*) جاءت هذه الكلمة من الفعل hamartano بمعنى يخطئ التصويب أى لا يصيب الهدف المرصود أو العلامة أو يفشل فى تحقيق الغرض. ولذا فإن الهامارتيا "الخطأ التراجيدى" لا تعنى قط تعمد الخطأ (المحرر).

يؤدى وظيفة بطريقة غير محددة، وكأنه يعبر عن عامل سببى يظل فى متناول التراجيديا بعد حذف مختلف الإمكانات الأساسية لبناء الحبكة.

وفى الإطار الأوسع للقضية تحت النقاش فإن أهم استبعادين هما: أولاً العناصر اللامعقولة (بما فى ذلك التأثير الإلهى) التى لا يمكن مواءمتها مع النموذج المتسق للسببية الدرامية. ثانيًا أى ذنب متعمد من جانب كبار محدثى الحدث؛ لأن ذلك سيزيل شروط الشفقة والخوف. وإذا نظرنا إلى الفصل الرابع عشر لمزيد من إيضاح النموذج الأرسطى، فسنجد هناك تأكيدًا سائدًا على حالات من الجهل التراجيدى، وهذا ما يتناغم مع كل من الخط الجدلى السارى فى الفصل السابق، ومع النظرية الأوسع عن التراجيديا المركبة (وفيها يقتضى كل من التعرف والتحول عاملاً من الجهل)، وبدون تعريف الهامارتيا "الخطأ التراجيدى" مباشرة على أنه الجهل نستطيع أن نستنبط أن النموذج الأرسطى التراجيدى يتطلب بعض التورط السببى للفاعلين فى أحداث تجلب عليهم الانقلاب فى الحظ (من السعادة إلى الشقاء)، ولكن دون أن يعنى ذلك أية خطيئة أخلاقية قوية.

إذن فالهامارتيا تصنع تفاوتًا بين النية الأخلاقية (الشخصية) وعواقب الحدث، ولكنها تستلزم بالتساوى عنصر التوازى الدرامى بين تصور تورط الفاعلين فى الأحداث التراجيدية، وتبرئتهم فى النهاية. وبناء الحبكة الذى يتوافق مع هذا النموذج سيكون بالمعنى التقنى "مركبًا"، وسيستتبع شكلا من الجهل الإيجابى أى المعرض لنقطة التعرف أو الاكتشاف. ولكن من الصعب الذهاب إلى ما وراء هذه المنظومة السلبية بالأساس أمام مبدأ الهامارتيا، لكى نصل إلى رؤية نفاذة وإيجابية للمضامين الكامنة فى نماذج الحدث التراجيدى.

ويستطيع نموذج التراجيديا المركبة بالتأكيد أن يقدم تقريرًا متبصرًا عن بعض الملامح الشكلية لبعض أروع الأساطير التراجيدية، ولاسيما عن الطريقة التى بها بنى تأثيرها حول لحظات عقدة الاكتشاف والتحول إلى النقيض. ولكن هذا الترابط الشكلى بين النظرية والممارسة لا يستطيع أن يضع قناعًا على الشكوك حول العلاقة بين الدور المحورى للهامارتيا فى النموذج الأرسطى والمغزى الدينى أساسًا للمادة النمطية فى

التراجيديا الإغريقية.

يقع سر عدم التحديد الدقيق فى الهامارتيا فى حقيقة أنها وهى تمنع بشدة فكرة الذنب الشخصى سببًا للأحداث التراجيدية، وتضع مكانها فكرة اللا عصمة الإنسانية، فإنها تترك جذور هذه اللا عصمة غير محددة. وإذا كانت تراجيدية "أوديب ملكًا" تظن مثلاً واضحًا للنموذج الأرسطى، فإن قراءة المسرحية تحت وطأة هذه النظرة لا يمكن أن تسبر الأغوار إلى ما وراء حقيقة جهل أوديب وبالتالى أفعاله المضللة، ولا يمكن أن تذهب إلى ما وراء الاحتمالية السطحية للتتابع الدرامى فى المسرحية. ولنأخذ مثلاً نقديًا عندما يصل الرسول الذى ستخلق أقواله نقطة التحول بالنسبة لأوديب، من كورنثة بعد تضرع يوكاستى للإله أبوللون من أجل حل لمتاعب الملك، فإن هذا الوصول يصنع عالمًا من الاختلاف سواء استطعنا أن نتعرف على قوة محركة تقع خارج الدائرة المباشرة للفاعلين البشريين المباشرين، وما هو على المحك هنا سينهض من جديد مرة بعد أخرى كلما بذلت محاولة لتفسير الحدث التراجيدى (فى الجنس الأدبى الإغريقى) فقط على المستوى المرغوب بشريًا. والهامارتيا التى تضع سبب التراجيديا كلية على علاقة بالمسئولية البشرية هو رمز لمثل هذه المحاولة.

ويمكن تقوية الجدل بالإشارة إلى الفصل الرابع عشر من "فن الشعر" الذى لم يتلق إلا عناية أقل من الفصل الخامس عشر. فى الفصل الرابع عشر يركز أرسطو على عاملين فى بناء الحبكة: الأول العلاقة بين الشخصيات الكبرى، والتى تقول إن الحالة المثالية هى حالة القرابة أو ما شابهها من علاقات وثيقة. العامل الثانى هو موضوع المعاناة، وفى السابق عرفه بأنه فعل يؤدى إلى ألم أو تدمير (11. 1452b 11-12). تسلط المعاناة فى وسط التدمير الذى تجلبه إلى نسيج حياة الشخصيات الانتباه على التحول التراجيدى، ويعكس دورها فى نظرية أرسطو بحق فائق الانشغال فى التراث الشعرى البطولى بالموت وأقصى درجات الحزن. يُضاف إلى ذلك أن الأهمية الحيوية لعلاقة القرابة، وكذا الروابط الوثيقة الأخرى بالنسبة للتراجيديا، أمر أثبتته فعلاً التراجيديات الباقية. وأرسطو أساسًا يجمع ويصنف أفضل اهتمامات كُتّاب التراجيديا.

وما يبقى جديرًا بالملاحظة فى الفصل الرابع عشر من "فن الشعر" هو ما جاء فى توصيتها الختامية عن طراز من المسرحيات، فيها يتم الاقتراب بشدة من المعاناة، ولكن يتم تجنبها. والتراجيدية الكاملة، وفق هذا الرأى، تقوم على التوقع المهدد بالمعاناة التراجيدية، وليسْ على وقوعها فعلاً. ولقد أجهد الفصل الرابع عشر من "فن الشعر" قراء هذه الدراسة فى غالب الأحوال لسببين: الأول لأنه يقدم وصفة لكتابة الميلودراما، والثانى لأنه ظاهريًا يناقض الآراء المطروحة فى الفصل الثالث عشر، أى أن التراجيدية ينبغى أن تنتهى بكارثة. ولكن هذين الحكمين يتطلبان بعض التسويغ. فإذا كانت مسرحية مثل "إفيجينيا بين التاوريين"، التى تتواءم مع المواصفات المطروحة فى الفصل الرابع عشر، تعتبر ميلودراما (وهو أمر قابل للمناقشة) فلا يستتبع ذلك أن مناقشة أرسطو تسير فى هذا الاتجاه بالضرورة. الرؤية المحورية – أن جوهر التراجيديا لا يتطلب فعلاً نهائيًا مؤلمًا ومدمرًا – هو رأى ينبغى تطويره بطريقة مثمرة فى عدة طرق[١٧]. ولا تناقض جذريًا الخاتمة، التى يأتى جزءًا منها الفصل الثالث عشر "فن الشعر". وكل ما يفصل حقًا سلسلة التفكير فى كلا الفقرتين هو الاختلاف بين المنظور المتوقع من المعاناة، وما يقع منها فعلاً، ولكن شكل الحدث فى الحالين متسق.

ولهذا السبب فإن التحديد الذى يضعه الفصل الرابع عشر فى الحقيقة على التراجيديا يمكن القول بصورة أكثر دقة أنه يعيد إنتاج الدافع العقلانى الذى تم تحديده فى الفصل الثالث عشر. فعامل الجهل، المركزى فى بنية الحبكة الأنموذجية فى الفصل الرابع عشر. ينبغى أن يوازن فى مثل هذه الحالة (وليس عمومًا بالضرورة) بالهامارتيا. وهذا ما يؤكد أن ما هو مشترك بين الفصلين هو الإصرار على تفسير السببية التراجيدية على أسس خالصة من اللاعصمة البشرية. وبينما يعطى الفصل الثالث عشر أفضلية أولى "لأوديب ملكًا"، ويعطيها الفصل الرابع عشر "لإفيجينيا بين التاوريين"، يظل واضحًا أن أرسطو يعتقد أن كلا الشكلين من المسرحيات يتفقان مع المتطلبات الرئيسة لأنموذج المسرحية المركبة. وهكذا فلنا الحق

---

(١٧) وحتى عندما تشكل المعاناة جزءًا من الأسطورة التراجيدية يعتبر أرسطو أنه ليس من المهم أن نقع داخل المسرحية Cf. *Nicomachean Ethics*, 1. 11. 1101a 31-3.

فى كلتا الحالتين أن نسأل حول كفاءة آرائه النقدية لإعطاء تفسير للمغزى التراجيدى الكامل فى المسرحيات.

لقد حاول أرسطو أن يصل إلى حلول مع الشعر التراجيـدى، دون أن يتنـازل عـن الأساس الفلسفى الذى أقام عليه تفكيره، وربما النتيجة التى لا يمكن تجنبها هو التباين غير الواعى والخفى بين الشعر والنظرية على أعمق مستوى من الفكر والاعتقـاد(*). ويقودنـا التقييم النهائى لأن نعود إلى الرفض الأفلاطونى للتراجيديا، فهذا الرفض لم يكـن تهادنيًـا بالتحديد؛ لأن أفلاطون تحقق من وجود فجوة بين ميتافيزيقية المثالية والرؤية التراجيديـة التى سمحت، بين أشياء أخرى كثيرة، بوجود مشكلات لا حل لها خاصة بالشر والمعانـاة. ووفقًا لرأيه الأعم عن الشعر كانت مقاربة أرسطو للتراجيديا ممكنة جزئيًا بإحـساس أكثـر ضعفًا بالكثير عن مقدرة الشعر الإيجابية، أضعف مما عزاه أفلاطون له.

فببساطة لا تلوح التراجيديا واسعة ورحبة بحيث تنافس الفلسفة فى تبوؤ الدور الذى أدركها فيه أفلاطون. يسمح أرسطو لهذا الجنس الأدبى أن يثير عواطف عميقة من الشفقة والخوف بإظهار اللاعصمة البشرية فى منظومة أفعال دافعها الأساسى الجديـة الأخلاقيـة، وبهذا حرمها مجال التحرك نحو تخوم، أو حتى خارج، مملكة الفهم العقلانى، أو حتـى أن تقدم دراميًا أحداثًا لا يمكن لمنطق الاحتمال والضرورة أن يحتوى مغزاها.

٤- نظرية أرسطو فى الملحمة

تحتاج هذه النتيجة، مع نقاط أخرى أثيرت من قبل، إلى أن ندخل بها فـى مناقـشة حول تناول أرسطو للجنس الأدبى الذى اعتبره الأنموذج بالنسبة للتراجيـديا، أى الملحمـة الهومرية. المقولة التمهيدية عن تبعية الملحمة لنظرية التراجيديا (5. 1449b 16-20) تبرز من جديد فيما بعد بالمستوى الأقل اختصارًا من التحليل الذى نتلقاه، ومن اعتمادها الواضح على المبادئ التى أعلنت بالفعل بالنسبة للتراجيديا. ينظر للملحمة فى قمة زهوها الهومرى

(*) هذا فحوى البحث الذى ألقيناه فى جامعة جنت ببلجيكا ديسمبر ٢٠٠٤، راجع:
Ahmed Etman, *"The Concept of Greek Tragedy"*, passim.

على أنها تتطلع، وتحقق فعلاً، حالة درامية، ومن ثم فإن عنصرها الأولى هو نفسه كما فى التراجيديا: أى بناء الحبكة، التقويم المتوحد لنموذج من الحدث. وتتعرض طبيعة الشعر الملحمى للتصنيف نفسه إلى "أجزاء"، كما يطبق فى التراجيديا، فيما عدا افتقاد الملحمة للغناء والمنظر المسرحى، والتى هى على أية حال عناصر مكونة للتراجيديا وضعها أرسطو فى المرتبة الأقل أهمية. علاوة على ذلك لا تنتمى "الإلياذة" و "الأوديسية" مع التراجيديا للفرع الجاد من التراث الشعرى فحسب، ولكنهما يمكن أن توضعا ضمن التصور العام لنماذج الحبكات التراجيدية بدقة (24. 1459b 7-15). فإذا سمحنا ببعض المواءمات فيما يتصل بالشكل العروضى واستخدام السرد (الذى يقلل منه هوميروس) نستطيع أن نرى أن تعريف الملحمة لا يقدم لنا؛ لأننا ببساطة يمكن أن نستخلصه من تعريف التراجيديا.

ليس هذا الادماج للملحمة فى التراجيديا مجرد اقتصاد نقدى فى القول إنه مثل أى شىء آخر تعبير عن مفهوم أرسطو الغائى حول التاريخ الشعرى، فى عملية متكاملة؛ حيث إن الجنس الأدبى الأحدث يحقق على نحو أكمل الغايات الشعرية التى كشف عنها الجنس الأدبى الأسبق.

وصياغة أرسطو القوية لهذا الرأى هى التى تساعدنا فى شرح لماذا لم يتم إبتلاعها فى التراث النقدى اللاحق فى العالم القديم، ولا حتى فى حركة الكلاسيكية الجديدة (فى أوروبا الناهضة). ففى هاتين الفترتين وضع الإجماع فى الرأى الملحمة على القمة فى التراتبية الشعرية أساسًا بالاستناد إلى معايير بلاغية وأسلوبية، وفى بعض الحالات بالإستناد إلى السمو الأخلاقى.

يرتكز القرار النهائى للفيلسوف بأفضلية التراجيديا على الملحمة على معتقدين رئيسين: أولاً لأن التراجيديا تمتلك قدرًا أكبر من الوحدة والتكثيف عن الملحمة. وهى ثانيًا تحقق على نحو أفضل متعتها الخاصة (التى تدمج معًا تجربة عاطفية ومعرفية) الملائمة للشعر الجاد. وربما من المتاح لنا أن نعتبر النقطة الثانية معتمدة على الأولى؛ لأن تلازم القضيتين، المعيار الشعرى والوحدة، هو الذى يضع أيدينا على لب الإصرار الأرسطى على أن يحكم على الملحمة فى الإطار نفسه الذى يقيم فيه التراجيديا. ويتم تناول الموضوع

مرتين فى الفصل الرابع والعشرين والسادس والعشرين. فى الفقرة الأولى يعامل طول الملحمة إيجابيا (وإن كان على نحو مثير للدهشة) على أنه سمة تنبع من إمكاناتها السردية ويسمح بأفق خاص لإظهار العظمة والتنوع. وعندما نصل إلى الفصل السادس والعشرين على أية حال فإن الطول الملحمى يُنظر إليه على أنه حجر عثرة فى طريق إنجاز الوحدة الشعرية الكاملة. مع أن الملحمتين الهومريتين تحظيان بثناء خاص. على أنه لن يسمح للإعجاب الأرسطى بهوميروس أن يحجب حقيقة أنه بالتحديد كانت "الإلياذة" و "الأوديسية"، بسبب طولهما الاستثنائى قد قدرتا فى النهاية على أنهما الأقل من التراجيديا الدرامية فى أحسن حالاتها. أما بالنسبة للملاحم الأقصر فى الدائرة الملحمية فقد كان بوسع أرسطو أن يكون حادًا.

ففى مرتين فى "فن الشعر" انتقص من قدر هذه الأعمال الأقل قيمة، بسبب فشلها الواضح فى تحقيق الطبيعة الحقيقية للوحدة الشعرية، والتى لا تكمن فى التركيز على بطل واحد أو فترة من الزمن. ومن المؤكد أنها لملاحظة لماحة من جانب أرسطو أن يميز قدرة الإختيار عند هوميروس حيث انتقى أحداثًا ذات إمكانات توحيدية من خضم المادة الأسطورية المتاحة. بيد أن هذا المستوى الخاص لهاتين الملحمتين هو الذى وضع مسألة الوحدة الملحمية بهذا الشكل الحاد فى إطار نظرية أرسطو.

ومما لا شك فيه أن هناك اعتبارات يمكن استحضارها والاستعانة بها فى شرح – وتخفيف – موقف أرسطو من المعيار الملحمى، بما فى ذلك العامل البسيط؛ أى أن "الإلياذة" و "الأوديسية" تخطتا الحدود العملية للإنشاد فى جلسة آداء واحدة. ولكن لا يكاد يبدو أن هذا شغل المستمع أو القارئ الإغريقى بصفة عامة، وهو أيضًا ما لا يقنع تمامًا المنظّر ولا يشفى غليله ولا يجيب على تساؤلاته، وهو على أتم استعداد حتى أن يفصل بين الأعمال الدرامية ومتطلبات العرض. إن موقف أرسطو، فى نقاط قوته ونقاط ضعفه، هو دائمًا وأساسًا من نتاج تصوراته هو عن الشعر، وهذا معناه أن الطول الملحمى يقيّم فى النهاية بمرجعية قوانين الوحدة التتابعية التى وضعها فى أثناء تحليله للتراجيديا. وتستحضر هذه القوانين فى الفصل الثالث والعشرين والرابع والعشرين لتطبق ببراعة على الملحمة،

ويعترف بجمع هوميروس بين بنية الحبكة الموحدة مع الوسائل المدروسة للتنويع عبر الأحداث، ويعترف بأن هذا يمثل قمة الانجاز التى توظف إلى أقصى حد إمكانات الجنس الأدبى. فقط فى عملية الموازنة التقييمية الختامية بين الملحمة والتراجيديا فى الفصل السادس والعشرين يفضل قصر التراجيديا باعتبارها المجال الأفضل للتتابع المتسق والتكثيف مع النتيجة الطبيعية أن الأحداث الثانوية والاستطرادية فى "الإلياذة" و"الأوديسية" ينبغى أن ينظر لها على أنها تأخذ من تفرد بنية الملحمتين اللتين فيما عدا ذلك بأنهما جديرتان بالإعجاب.

يقود الدافع الموجه والكامن خلف نظرية أرسطو صاحبها، ليس فقط إلى حكم مكرر قابل للنقاش حول أفضلية جنس أدبى على آخر، بل أيضًا إلى ضيق أفق فى الرؤية النقدية. فبالرغم من الاعتراف السابق بالقدرة المميزة للمعيار الملحمى يضغط الفصل السادس والعشرون مفهوم وحدة الحدث إلى الحد الأقصى غير القادر على الخيال ولا التسامح، على اعتبار أن التتابع المتسق الناجم عن وحدة الحدث يستطيع فى التحليل الأخير أن يتفوق على أى قوى شعرية أخرى.

وفى هذه النقطة المفصلية نواجه، كما قد يبدو، بصدمة لا يمكن تجنبها فى موقف أرسطو النقدى وحساسيته، وبالتحديد تسلط فعلى لهاجس البنية العضوية للحدث الدرامى الشعرى. وقد يقترح المرء أن المبادئ المطبقة فى الفصل السادس والعشرين قد يتم الوفاء بها بـ "إلياذة" تحبس نفسها تمامًا فى حدث واحد من أساطير الحرب الطروادية، بحيث يقدم هوميروس مثل هذا الحدث وكأنه حفر بارز دال فى مقابل مشهد الحرب برمتها.

يقوم مفهوم أرسطو عن الشكل والوحدة على انشغاله بالقدرة على الاستيعاب. وهذا الانشغال نفسه على علاقة بما يمكن أن يكون الفرق النوعى المميز بين الملحمة والتراجيديا فى "فن الشعر". فالجزء الأخير من الفصل الرابع والعشرين يخصص لمحاولة تعريف مكان "العجيب" ومصدره "اللاعقلانى" فى الملحمة. ونعلم من الفصل التاسع أن العجيب "يحوى أثرًا سيكولوجيًا وعاطفيًا يذهب إلى ما وراء المنطق السببى المباشر للحدث. "وفى حالة التراجيديا يلحق ويلصق بالشفقة والخوف، ويبدو أنه يتعلق بالأحداث الدرامية

التى تقع، "غير المتوقعة لصلة أحدها بالآخر" (9. 1452a 4)، أى أنها أنماط من الحدث سببيتها غير مرئية بصورة مباشرة، بل تظهر فقط بعد رد الفعل القوى الأول على الأحداث. وحالة التعجب التى تقفر فى مثل هذه الحالات لا تستبعد، لهذه الأسباب، إمكانية وحدة الحدث التى يمكن استيعابها، مع أنها قد تبدو وكأنها تضع تحديًا أمام هذا الاستيعاب.

ومن ثم فإن الربط المقرر فى الفصل الرابع والعشرين بين العجيب واللاعقلانى، والأخير يستتبع صدامًا مباشرًا مع الاحتمال والضرورة، يمثل أحداثًا لا يمكن عقد الصلح بينها وبين التتابع المتسق والغائى فى بنية الحبكة. ولكن الحد الفاصل بين الحالات التى يمكن قبولها، والأخرى التى لا تقبل، مما هو عجيب يظل غامضًا، كما يرى من الالتباس الأرسطى فى هذا الجزء من جدله. وقد اقترح أن الملحمة تقدم مجالاً أرحب من التراجيديا للاعقلانى (على أسس عملية برجماتية بطريقة مدهشة؛ لأنها أسس غير ذات صلة بالموضوع، إذ يقول إننا لا نرى الفاعلين فى الملحمة). ويذهب أرسطو إلى حد التحذير بأنه ينبغى أن تحفظ النقاط اللاعقلانية "خارج نطاق بنية الحبكة" قدر الإمكان (1460a 29).

ينبهنا هذا الالتباس لنلتفت إلى توتر أعمق يحبط بـ "فن الشعر" ومعيار الاحتمالية فيه. فى بعض فقرات العمل يبدو أرسطو وكأنه يسمح بحرية شخصية أمام اختيار الشاعر ومعاملته للمادة كما فى القول "الأحداث غير الممكنة ولكنها مقبولة ينبغى أن تفضل على تلك الممكنة ولكنها غير مقبولة" (24. 1460b 26-7 cf 25. 1461b 11-12). ومرة أخرى فأحيانًا يبدو قانون الاحتمال والقابلية (القبول) من الاتساع بحيث يشمل "ما يقوله الناس ويفكرون فيه"، حتى عندما يصطدم هذا مع ما يعتقد الفلاسفة أو آخرون أنه الحقيقة.

وفى الفصل الخامس والعشرين يستخدم أرسطو بالتحديد الأفكار الدينية الشعبية مثالاً فى هذه النقطة[١٨]. ولكن فى مواجهة كل ذلك ينبغى توضيح الحقيقة العامة أن الرؤى

---

(١٨) 191-35 25. 1460b وحتى الأشياء اللاعقلانية يمكن الدفاع عنها بالإشارة إلى "مايقوله الناس" (25. 1411b. 14) ومع ذلك فأقوى وجهة نظر عند أرسطو هى القائلة بأن اللاعقلانى ينبغى أن يكون خارج الحبكة (15. 1454b 6-8; 24. 1460a 28-30) وحيثما يتصل الأمر بالأفكار الدينية الشعبية فمن الصعب رؤية كيف أن وجهة نظر أرسطو عن الاحتمال يمكن أن تتصالح مع "ما يقوله الناس ويفكرون فيه".

الدينية التقليدية، من النوع الموجود فى الشعر الملحمى والتراجيدى، تفترض وجود القوى الإلهية التى لا تتفق أعمالها بصفة مميزة مع التوقعات المتسقة. وأيضًا ينبغى توضيح الإغراق السافر من جانب أرسطو فى الفصل الخامس عشر من "فن الشعر"؛ حيث تسوى بوضوح التدخلات الإلهية فى الفعل البشرى باللاعقلانى (1454a 37-8b). وإذا كانت فكرة الاحتمال تتضمن بالضرورة افتراضات مسبقة أو مستويات من الاعتقاد، عندئذ فالمطلب الأرسطى الأساسى من قانون الاحتمال فى الشعر (أو حتى قانون الضرورة) يطرح السؤال: أى إحساس له الأهمية هنا، الإحساس بالاحتمال، أم الإحساس بما يمكن تصديقه ؟

وإذا لوحظ فى هذا السياق عدم اليقين الذى يمكن لمسه فى الفصل الرابع والعشرين بالحديث عن أفق العجيب فى الملحمة، فإنه يمكن أن يفهم على نحو أفضل الآن. فأرسطو على وعى تام باستخدام الملحمة الناجح عادة لأشياء لا يمكن مصالحتها مع وجهة نظر طبيعية النزعة إزاء الحقيقة، وهو مهيأ للإعجاب بالطريقة التى يستطيع هوميروس أن ينجح بها فى تصوير أشياء قد تبدو لا معقولة فى يد شعراء آخرين (1460a 34-b2). ولكن تظل حقيقة أن "فن الشعر" برمته يضغط على القواعد المتصلة بالوحدة وإمكانية الاستيعاب إلى أقصى حد، مما يجعل هذه القواعد معادية الحرية الكاملة والدافعة للخيال فى الشعر على الأقل، إلى حد أن مثل هذه الحرية قد تذهب بمستوى المغزى الشعرى إلى ما وراء نطاق الاحتمال العقلانى الذى قد يكون أرسطو نفسه مهيأ سلفًا لقبوله. وفى حالة التراجيديا فإن قوة الدفع العقلانية فى النظرية تضعها فى صراع ضمنى مع الرؤى الدينية لمادة الجنس الأدبى الأسطورية. وبينما تنطبق هذه النقطة بالتساوى على الملحمة، فإن هذه الأخيرة تثير مشكلة أوسع لأرسطو حيث يعتبرها مجالاً رحبًا استثنائيًا للعجيب. فهنا يمكن أن نلاحظ آثار التوتر المقنع لعدم رغبة الفيلسوف فى التنازل أو التهاون إلى درجة حادة فى التزامه بالوضوح والقدرة على الاستيعاب بالنسبة للشعر ومنطقه الدرامى.

جرَّ الامتداد الأرحب للملحمة وتوظيفها لبناء حدث أقل إحكامًا فى الحبكة أرسطو للاستنتاج فى الفصل السادس والعشرين أن الملحمة تقدم متعة أقل تكثيفًا وتأثيرًا عن التراجيديا. لقد اتبع رأى أفلاطون وسار به إلى ما هو أبعد، فأفلاطون هو القائل عن

هوميروس إنه "أول التراجيديين". يعتبر أرسطو أن التجربة النفسية "للإلياذة" و "الأوديسية" هى نفسها كما فى التراجيديا؛ فهو بصفة خاصة يقرب بينهما بمطابقة أشكال الحبكة التراجيدية والملحمية (24. 1459b 7-15). وتعود هذه الفقرة إلى القدرة العاطفية الخاصة التى سبق أن عزيت إلى مكونات بنية العقدة المركبة ذات الأحداث الفاصلة وصولاً للذروة والانقلاب والتعرف (ولاسيما فى الفقرة 6. 1450a 33-5). وبينما يمكن تعيين مكان روابط مماثلة ذات درجة عالية من الأهمية الشعرية والدرامية فى الأشعار الهومرية، فإن السؤال الذى يطرأ هو هل كلما اتسع هذا الإطار الذى يضم هذه العناصر يمكن مقارنته ببنية الحبكة التراجيدية الأكثر إحكامًا ؟ وبغض النظر عن هذا الفرق يبدو أنه لا يوجد أى أساس مقتنع لحكم أرسطو بأنه كلما ازداد تكثيف الشكل الشعرى يقدم المتعة الملحمية والتراجيدية أكبر وأنقى. يفترض هذا الحكم، كما يفعل كل ما يرد عن هذا الجنس الأدبى فى "فن الشعر"، أن الملحمة تتطلع بفاعلية إلى الحالة الدرامية التراجيدية، مما يخرج عن الحسبان القدرات الخاصة التى لا يمكن فصمها عن البناء الضخم المترامى للأشعار الهومرية. ولكن تفهم هذه النقطة السلبية يقضى بأن نتذكر أن أرسطو ببساطة لا يهدف إلى معالجة شاملة للملحمة الهومرية، فهو بنفسه يعرف عمله هنا بأنه فقط وضع هذا الجنس الأدبى نظريا فى المنظور الغائى للشعر الجاد؛ حيث إن مركزه المحورى هو التراجيديا الأتيكية.

٥- نظرية أرسطو فى الكوميديا

وفى النهاية بالتحول إلى رأى أرسطو فى الكوميديا تواجهنا عقبة كأداء، بسبب فقدان الكتاب الثانى من الدراسة "فن الشعر". ولكننا بشىء من الثقة نفترض أنه بالنسبة لهذا الجنس الأدبى أيضًا كانت ستتكرر الإشارة مرة أخرى للمبادئ الشعرية الرئيسة التى وضع أسسها المؤلف فى معالجته للتراجيديا، وفى الفصول التمهيدية للدراسة. هذا الاحتمال، علاوة على بعض النقاط التى وردت عن الكوميديا فيما تبقى لنا من الدراسة، يمكننا من أن نلمح على الأقل بعض الملامح القليلة من مفهوم أرسطو للكوميديا. وربما يجادل البعض أن هذه الإشارات يمكن أن تُدَعَّم من ملخص أو مجمل لنظرية فى الكوميديا وجدت فى وثيقة بيزنطية تعرف الآن باسم Tractatus Coislinianus، وسنعود لهذه

المناقشة بعد قليل. ومن هذا الدليل الضئيل فى الدراسة الموجودة يمكن اقتراح بعدين للفحص، ولا أحد منهما يمكن الذهاب به بعيدًا على أساس متين. البعد الأول هو الاستقطاب بين انشغال الشعر الجاد بالناس "الأفضل منا"، وتناول الكوميديا لشخصيات وضيعة أو أقل منا، وكذا أفعالهم. أما البعد الثانى فهو التفرقة الموضوعة بحدة عند أرسطو بين "الهجائية الإيامبية" (الموجهة لأفراد)، وما هو كوميدى حقيقى، والذى يعنى أنه يوظف مادة ذات مغزى عام أو كلى.

محدثو الحدث فى الكوميديا يوصفون بأنهم "وضعاء" أو "أسوأ منا"، وهذا ما يتكرر أكثر من مرة فى "فن الشعر"، وذلك فى تناقض حاد مع شخصيات الملحمة والتراجيديا. على الأقل فى حالة التراجيديا يتأرجح أرسطو بين صيغة عريضة للسمو بشخصيات الجنس الأدبى والرغبة التى تظهر فى الفصل الثالث عشر للتفرقة بين السمات الأخلاقية لمحدثى الحدث عن السمات الخارجية الأخرى.

فهل لعب بعض التوصيف المشابه دورًا فى نظريته عن الكوميديا ؟

فى بداية الفصل الخامس تحدد الطبيعة الأدنى للشخصيات الكوميدية بحيث تستبعد دائرة "الشرير الكامل"، ويضرب المثل على السمات التى "تشوه القناع الكوميدى" مثل القبح أو الخزى (الكلمة الإغريقية aischron تغطى المعنيين)؛ فهى التى توفر السقطات الكوميدية الملائمة hamartemata. تتيح الصياغة اللغوية لهذه الفقرة أن نستنتج أن أرسطو كان يفكر فى نطاق واسع من الإمكانات الكوميدية بما يشمل السقطات الجسدية، والاجتماعية، والمادية وبصفة خاصة الأخلاقية بشرط تجنب الألم والدمار (فهى مجالات التراجيديا). وهكذا قد يحجب أرسطو عن الكوميديا الرذائل والأخطاء التى قد تعوق خطورتها الضحك، وفيما وراء ذلك لا تمنح لنا فرصة الاقتراب الإيجابى من فكره، سواء هنا أو فى أى مكان آخر. ينبغى أن تفرق الكوميديا بعناية بين السقطات التى يكون مقترفوها مسئولين مسئولية أخلاقية، وتلك التى لا يكونون. وحيث إننا نفتقد أى مثل أرسطى لبنية الحبكة الكوميدية، فلا نستطيع أن نكون على يقين فى النهاية فيما يتصل بهذا الموضوع.

يبقى من المرجح أن أرسطو كان مهتمًا على الأقل بتحديد معالم نغمة كوميدية مميزة – وكذا شخصية كوميدية – عمومًا ما يقابل ويوازى انشغال الشعر الجاد بالشخصيات الاستثنائية أو السامية – وكما حدد سقطات كوميدية خاصة hamartemata تؤدى دورها فى الكوميديا الدرامية. يربط الفصل الخامس من "فن الشعر" روح الكوميديا بالمفهوم الإغريقى الأساسى عن "الحياء"، والذى يدور حول مواقف عامة واجتماعية لا تقبل (هذا السلوك أو ذاك). وقد يساعد عامل "الحياء" فى شرح لماذا تمتد قائمة أرسطو للسقطات الكوميدية إلى ما وراء ما يعد ما هو أخلاقي. فحتى الملمح اللا أخلاقى مثل القبح يمكن أن يكون بحق كوميديًا، طالما يقدم فى سياق عام، ولاسيما إذا ربط بعنصر آخر مثل الجهل بالذات. وسيكون من ضلال الرأى وعدم الصواب؛ إذ ظن أحد أن أرسطو قد قبل أن توجه حرية الضحك الكوميدى إلى أى نقيصة فى الطبيعة الإنسانية وبعد قليل سنرى دليلاً على وجود بعد أخلاقى فى رؤية أرسطو الكوميدية، بل يبقى من غير المرغوب فيه الظن بأن قائمة السقطات الكوميدية فى الفصل الخامس تستهدف تضييق أفق مجال الجنس الأدبى.

وحيث إن الكتاب المتبقى من "فن الشعر" يشير إلى الكوميديا بتوسع من أجل تبيان الانقسام الكبير فى التراث الشعرى، فلا غرو أن تأتى الصياغة الواردة عن شخصيات الكوميديا على أنها "أدنى" صياغة عريضة لا تكشف عن الكثير. ولكن أثناء رسم الخطوط العريضة لتطور الكوميديا فى الفصل الرابع والخامس يقدم أرسطو تمييزًا أكثر بين الإيامبى وما هو مضحك أو مدعاة للسخرية gelaion. تمثل الصيغة الإيامبية، وفقًا للفصل الرابع، المحاولة وهى الأولى فى شعر المحاكاة لتناول نواحى النقص فى الحياة البشرية وفى سلوك الناس. ومن الطبيعى أن تلتصق هذه المحاولات ببعض الأفراد المعينين، كما حدث فى الشعر الجاد، الذى احتفى بأعمال بعض الأبطال والآلهة بأسمائهم.

وهناك عنصر له الأولوية a priori فى هذا التخطيط العام الأرسطى، مع أنه مشتق جزئيًا بالاستنتاج من الشعر الإيامبى المبكر مثل أشعار أرخيلوخوس، ومن نموذج الهجائية الشخصية المرتبطة بالطقوس الفاللية التى يرى أرسطو أنها تحتفظ ببعض العادات البدائية

(كما تقترب الفقرة *Po.* 4. 1449a 11-13). فى كل من الأسس وخطوط التطور التى سيسير عليها فإن النموذج المرئى فى تاريخ الكوميديا يثير المشكلات، كما سبق أن ألمحنا. وليس المبدأ المرشد له وثائقيًا، بل هو غائى يكمن وراء المعطيات متعددة الجوانب حول الشعراء والأنواع والتغيرات والأعراف. وأمسك أرسطو بخيط حركة تبتعد عن التأكيد الشخصى فى الهجائية المبكرة أو التهجم (والتى على أية حال تحتفظ ببعض الآثار فى الشعر اللاحق) فى اتجاه أسلوب كوميدى أعم وأكثر تهذيبًا، والذى يقدم لنا تجسيدات كلية للأخطاء والنواقص التى يمكن أن تثير الضحك. وواضح من كتابات أرسطو الأخلاقية أنه يشارك أفلاطون وآخرين عدم الثقة فى قوة الضحك والسخرية؛ حيث يمكن أن يساء استخدامهما ضد أهداف لا تستحق شيئًا منهما، أو تقع فريسة الإسراف فى الأهواء(١٩). التطور المزعوم إذن للكوميديا يتضمن عملية تثقيفية أخلاقية فى حساسية "السخرية"، ويفرز تاريخ أرسطو للشعر تناسقًا ملحوظًا بإسناد دور جوهرى إلى هوميروس دور الافتتاح فى هذه العملية، وهو ما يعادل اكتشاف الطبيعة الحقيقية للتراجيديا فى ملاحمه الجادة.

وربما لا تكون الملحمة الكوميدية "مارجيتيس" التى يعزو إليها أرسطو هذا الدور من أعمال هوميروس على الإطلاق. أما تفسيرنا لرأى أرسطو فيها فتخفيه حقيقة أنه وصلت إلينا منها فقط مجرد شذرات ضئيلة، ولكن هناك ثلاثة نقاط بشأن القصيدة يبدو أنها ذات أولوية أعلى من كل شىء عند أرسطو: حقيقة أن الشخصية المحورية كانت بشكل صارخ تخييلية ذات طابع "مضاد للبطولة" على نحو مبالغ فيه، والاحتمال أنها كانت تتمتع ببناء حبكة متصلة (مع أننا لا نستطيع إعادة بنائها). وأخيرًا الغباء والجهل بالذات فى شخصية مارجيتيس نفسه. ولقد سبق أن ميز أفلاطون الجهل بالذات باعتبار أنه هدف ملائم للسخرية الكوميدية. وواضح أن مارجيتيس يعانى منه بدرجة عالية ومضحكة. ويمكن أن نلمح وميض بعض المضامين الأخلاقية اللطيفة فى التهكم بالعمل المفقود "مارجيتيس". وقد يكون منطقيًا بالتساوى أن نستنبط تحبيذ أرسطو لشخصية كوميدية مأخوذة بعيدًا عن أى عنصر قد يضايق، أى بعيدًا فى الواقع عن "الألم والدمار" بكلمات الفصل الخامس من "فن

---

(١٩) *Nicomachean Ethics*, 2.7. 11-13, 4.8 *Eudemian Ethics*, 3.7. 7-9; *Politics*, 7. 15.

الشعر". وتنسجم مع هذا الإشارة فى نهاية الفصل الثالث عشر إلى الكوميديا؛ حيث يعقد الصلح النهائى بين أعدى الأعداء، مثل أوريستيس وأيجيسثوس ويؤخذ على أنه مثال النهاية **dénouement** الكوميدية ("فلا أحد يقتل على يد أحد" 1453a 38-9). ولكن أى عمل هزلى عن الصراع بين أيجيسثوس وأوريستيس. إذا كان هذا ما بدر على ذهن أرسطو، فإنه من المتوقع على الأقل أن يقف على حافة أمور قد تكون جادة، ومن المؤكد أنه لمن الطيش أن أرسطو كان يمكن أن يدافع عن نظرية فى الكوميديا تافهة وساذجة.

قد تتعارض التفاهة الكوميدية مع النقطة المثارة بوضوح فى الفصل التاسع من "فن الشعر"؛ أى أن الكوميديا فى أحسن حالاتها ينبغى أن تتسق مع المعايير نفسها عن الكلية ووحدة بنية الحبكة التى يتوقعها أرسطو من الشعر الجاد. تجعل هذه الفقرة من الصعب الشك فى وجوب أن تعتبر بنية الحبكة "روح" الكوميديا تمامًا بالضبط كما هو الحال فى التراجيديا، ولكن فى هذه النقطة توقفنا ندرة الدليل؛ حيث لا نملك شيئًا يترجم هذا المعتقد الافتراضى إلى ملاحظات ملموسة قائمة على أنماط معينة من الكوميديا الإغريقية. لا شيء على أية حال فيما وراء الاعتراف الأساسى بأن النموذج الأرسطى الكوميدى سيكون قريبًا جدًا من تطورات القرن الرابع ق.م. فى هذا الجنس الأدبى، (التطورات التى تسبق مناندروس)، لا المسرحيات الساخرة ببذاءة وانخيالية لأريستوفانيس وعصره. ولا نستطيع أن نتقدم تقدمًا حقيقيًا مع الجوانب العاطفية والنفسية فى الكوميديا؛ لأن مفهوم التطهير الكوميدى الذى ربما طوره أرسطو أصلاً جنبًا إلى جنب مع التطهير التراجيدى، هو الآن بالنسبة لنا مجرد تخمين بعيد المدى.

وقد تدعو هذه الملاحظات السلبية إلى شيء من التدبر فى أمر قبول أن **Tractatus Coislinianus** تحفظ بقايا الكتاب المفقود من "فن الشعر"[٢٠]. ويجادل البعض قائلين إن هذه الوثيقة العجيبة تثير من مشكلات التفسير أكثر مما تحل، ويظل الشك العلمى التقليدى حول مسوغات تصديقها مبررة تمامًا. تقدم "الدراسة" **Tractatus** مجموعتين رئيستين من

---

(٢٠) عن النص والترجمة راجع: **Janko, *Comedy*, pp. 22-41**. وهناك ترجمة أخرى: **Russell, *Criticism*, pp. 204-6.**

الأفكار أو المقترحات الأولى: تعريف بالكوميديا وتقرير عن أجزائها التى شكلت تمامًا على منوال تحليل التراجيديا المعروف فى "فن الشعر". ثانيًا قائمة بأشكال السخرية ومصادرها تحت عنوانين "اللغة" و "الأشياء". يؤكد التعريف والتحليل المتصل به البنية الدرامية للكوميديا بطريقة تجعله موازيًا لنظرية أرسطو فى التراجيديا، بينما يركز مخطط المصادر الكوميدية على الوسائل غير المترابطة لإثارة الضحك سواء بالتقنيات الكلامية أو العملية، بما فى ذلك أشكال عدم التواصل والشذوذ وعدم الاتساق. ولا تشرح "الدراسة" **Tractatus** كيف يمكن أن تستخدم هذه الوسائل الكوميدية فى بناء حبكة مترابطة. وتزداد الشكوك فى هذا الصدد بحقيقة أن العمل يفتقد المادة بوضوح شديد فيما يتصل بالفكرة المفتاح فى بنية الحبكة. وبغض النظر عما يشبه التكرار لتعريف أرسطو للتراجيديا، لا يقول لنا النص سوى أن الحبكة الكوميدية تبنى حول "أحداث مضحكة". يبدو أن "الدراسة" **Tractatus** تمثل عقلية أحد الأشخاص الذى يعرف كيف يقلد أرسطو آليًا، فهو يبنى الهيكل المجرد تمامًا لنظرية الكوميديا، ولكنه يفتقد المفهوم الإيجابى للجنس الأدبى لكى يضعه فى قلب هذا الهيكل.

ولم تحصل هذه "الدراسة" على الثقة فى مصدر أرسطى عن طريق الصياغة الضعيفة لفكرة التطهير الكوميدى ("عن طريق المتعة والضحك اللذين يحدثان التطهير **katharsis** من هذه العواطف"). فليس من المعقول البتة أن أرسطو كان يمكن أن يسمى المتعة والضحك "عواطف"، وبالمثل غير معقول أن منظرًا مهتمًا بأن ينسب المتع الملائمة لكل جنس أدبى على حدة كان سيكتفى بنسبة المتعة بلا زيادة **tout court** للكوميديا، إن رد فعل أرسطو على الهجوم الأفلاطونى بأن الكوميديا يمكن أن تكون ضارة نفسيًا كان سيستتبع عنصرًا أخلاقيًا ربما على خط التدريب الصحى والتهدئة للعواطف مثل الحسد **phthonos** أو الضغينة التى اعتبرها أفلاطون (***Philebou* 49b-e**) جوهر رد الفعل على الكوميديا. ولكنه تفكير يتخبط فى الظلام.

إذا ألقينا نظرة سريعة مرة أخرى على نهاية الفصل الثالث عشر من "فن الشعر" تظهر الإشارة هناك للمتعة الحقيقية الخاصة بالكوميديا متصلة بمعنى غائى لحل أخلاقى أو

توازن سواء بتقييم منصف أو ببساطة بتلميح خفيف لجدية محتملة. نوع المسرحية التى يلمح لها أرسطو تبدو قريبة من تسوية المشكلات بطريقة سلسة ومريحة (مشكلات العداوة والشر)، التى كانت المسرحية الكوميدية بالقطع قد أشارت إليها. لا يمكن بناء تفسير يصل إلى لب الموضوع بهذه الملاحظة العابرة، ولكن يجدر بنا الاقتراح بأن الذى بدر إلى ذهن أرسطو هنا هو احتواء قوة الضحك فى حدود رؤية معتدلة للسقطات البشرية. وعلى أية حال يمكن أن نستخلص النتيجة بأن نذكر أنفسنا بأنه كان على الكوميديا لتجد لنفسها مكانًا فى النظرية والتبرير للشعر الذى كان "فن الشعر" مصممًا ومخططًا من أجله، كان على أرسطو أن ينظر إليها على أنها شكل من أشكال المحاكاة قادر على تقديم تجربة معرفية وعاطفية تجعل جمهورها من المشاهدين والقراء أقرب قليلاً من الفهم التخيلى للحقائق الإنسانية الكلية.

الفصل الخامس
تطور نظرية النثر الفنى

تأليف: جورج أ. كينيدى (جامعة نورث كارولينا)
ترجمة: أحمد عتمان

بزغ النثر الأدبى فى أواسط القرن الخامس ق.م فى كتابات باللهجة الأيونية، بما فى ذلك "تواريخ" هيرودوتوس، ثم ظهر النثر الأدبى فى اللهجة الأتيكية فى خطب جورجياس الصقلى وأنتيفون Antiphon الأثينى، ثم نراه عند نهاية القرن فى تاريخ ثوكيديديس. ومن الجلى أن الخطابة والتاريخ ظلا النوعين الأدبيين المفضلين فى النثر الأدبى عبر العصور القديمة. ويمكن أن نضيف إليهما نوعًا ثالثًا هو المحاورة الفلسفية، التى طورها أفلاطون فى القرن الرابع ق.م. وفيما عدا بعض الإشارات القليلة للرسالة الأدبية أغفل النقاد القدامى سائر الأشكال النثرية الأخرى على اعتبار أنها مجرد شبه أدبية. وقد يعتبر التاريخ المعادل النثرى لشعر الملاحم، وذلك لأنه يحتوى على عنصر السرد والخطب المطولة. أما المحاور فهى تعادل الدراما؛ إذ كانت تحوى عنصر الخطابة الاستعراضية، التى يمكن أن نراها فى أحاديث السوفسطائيين المطولة فى هذه المحاورات، مثل حديث ليسياس فى محاورة أفلاطون "فايدروس". ونراها كذلك فى الخطب الجنائزية أو خطب المناسبات الاحتفالية. ومن ثم فهى على علاقة ما بالشعر الغنائى ولاسيما الأناشيد، ولكن السابقة الشعرية الرئيسه للخطبة النثرية المعدة إعدادًا جيدًا نجدها فى ثنايا المساجلات داخل الملاحم.

يزعم أرسطو (*Rh*. 1. 1404a 20-39) أن النثر أصبح فنيًا لأول مرة عندما استعار بعض الملامح الأسلوبية من الشعر. ومن عبارة أكثر دقة تم قياس آثار الجرس الشعرى والإيقاع الملموسين فيما يسمى الأساليب الجورجية (نسبة إلى جورجياس)، أى تساوى الجمل القصيرة isocolon وتشابه الأسماء paronomasia، وتشابه النهايات homoeoteleuton وما إلى ذلك. هذه الأساليب ازدهرت وتلألأت فى كتابات جورجياس نفسه، ومارسها ثوكيديديس بقدر من الاستحياء، ووجدت سبيلها إلى كتاب آخرين. وكما تمت الإشارة فى الفصل الأول القسم ٣ أعلاه فإن النثر سبق الشعر إلى الوجود. ولكن القول الشعرى، أى استخدام المجاز وقوالب صوتية والإيقاع، هذه هى السمات التى جعلت النثر يتحول إلى فن أدبى فى نظرية الإغريق.

ولقد أدرك جورجياس وأتباعه أنهم أسهموا فى خلق مزيد من تأثير الإقناع بتبنى الدفقة الشعورية للشعر فى النثر. ونجد مقابلاً لطرائق جورجياس الأسلوبية جزئيًا فى ظهور

الجونجورية Gongorism والـ Euphuism فى النثر الشعبى إبان المراحل الأولى لعصر النهضة الأوروبية. وأوصى النقاد، وفى مقدمتهم أرسطو، بكبح جماح هذا التطور، ونلاحظ أنه فى الممارسة الفعلية للخطبة القضائية – كما نراها عند أنتيفون وليسياس وأندوكيديس Andokides، ولا نقول المحاورة السقراطية. حقق النثر قيمة أدبية أكبر عن طريق المحاكاة المصفاة للحديث اليومى، إذا توافرت الرشاقة فى القول، والوضوح والقوة فى الفكر.

١- السوفسطائيون والمعالجات البلاغية (الريطوريقية)

وضعت نظرية النثر الفنى لأول مرة فى الكتاب الثالث من "الخطابة" لأرسطو، وهو العمل الذى يعكس منهج التعليم فى "أكاديمية" أفلاطون عند منتصف القرن الرابع ق.م. وإلى أى مدى تم تأسيس مبادئ نظرية للخطابة قبل أرسطو أمر يصعب تحديده. ويعطينا أفلاطون (*Ph.* 266d – 7d) استعراضًا للمعالجات الخطابية tekhnai فى أواخر القرن الخامس ق.م. واصفًا أجزاء خطبة قضائية (السرد diegesis أو المقدمة prooimion)، وهو أمر مفيد لمبتدئ فى مجال مخاطبة المحكمة، ثم يوجز الخطوط العريضة فى كيفية إقامة الدليل انطلاقًا مما هو محتمل.

هذا الاستعراض لما أصبح يعرف بـ "الإبداع" invention و "الترتيب" فى الدرس البلاغى اللاحق يمثل استجابة لاحتياجات الدولة الديموقراطية؛ حيث كان من المتوقع دائمًا أن يتولى المواطنون قضاياها فى الخصومات المعروضة على جمهور واسع ومحاكم شعبية. ولكن أفلاطون فى هذه الفقرة نفسها يذكر أعمالاً أخرى تبدو أمثلة فى فن القول والأسلوب مثل "معابد ربات الفنون Museums لتلميذ جورجياس ويدعى بولوس Polos. أما جورجياس نفسه فمن المؤكد أنه كان معلمًا للخطابة بما فيها البرهان والأسلوب، ولكن إذا أخذنا صورته الدرامية التى رسمها له أفلاطون فى محاورة "جورجياس"، فإنه هو نفسه لم يحلل آراءه، وفى حدود ما نعلم فإنه كان يمارس التدريس عن طريق ضرب الأمثلة فقط.

ويشكو أرسطو (*Sophistici elenchi* 183b 37-4a1) من أن تدريبات جورجياس لم تكن منظمة، وأن عمله كان مثل صانع الأحذية الذى يعرض على التلاميذ نماذج مختلفة من

الأحذية. بيد أن جورجياس فى خطبته "هيلينى"، التى ناقشناها فى الفصل الثانى قسم ٢ أعلاه، يقترب من وضع نظرية فى الخطاب؛ فهو يرى فى الكلمة logos قوة مادية ضئيلة وغير مرئية، ولكنها تمثل السيد القوى القادر على أن يسلب ألباب السامعين.

٢- إيسوكراتيس

كان إيسوكراتيس Isocrates (٤٣٦-٣٣٨ ق.م.) أحد أتباع جورجياس وسقراط. أعجب بالخطابة وزاد من قاعدتها المفاهيمية، وحسن فى منهجها، وأسهم إسهامًا قيمًا فى النقد والبلاغة والتعليم(١).

فى حوالى عام ٣٩٠ ق.م وحتى قبل أن يفتتح أفلاطون مدرسته "الأكاديمية" أسس إيسوكراتيس مدرسة فى أثينا وقدَّم تعليمًا رفيع المستوى فى ما هو أقرب إلى أن يكون الفنون الحرة Liberal arts، أو كما عرفها الإغريق بعد ذلك باسم enkyklios paideia أى "التعليم الموسوعى"، مع التركيز على البلاغة. كانت وظيفة هذه المدرسة الخطابية هى تدريس أبناء الطبقة الأرستقراطية فى أثينا وخارجها فنون الكلام على نحو يتيح لهم فيما بعد أن يصبحوا قادة المجتمع. وتمدنا الخطبة المبرمجة والمبكرة "ضد السوفسطائيين" (١٦-١٧) بأهم الخطوط العريضة لمنهجه المزمع؛ إذ كان على الطالب أن يحصل على معرفة الأشكال ideai، والتى يبدو أنها تعنى هنا محاور الموضوع، وكيف يمكن ترتيبها وكيف يمكن تزيينها على نحو لائق بالحيل البرهانية enthymemes، أى ليس بالبراهين المنطقية كما هو الحال عند أرسطو، بل بتعبيرات مذهلة عن الأفكار. عندئذ تصب هذه المعانى فى كلمات لها إيقاع وجرس موسيقى. هكذا يأتى الأسلوب فى مرحلة تالية ومنفصلاً عن الإبداع invention. يلزم الطالب مقدرة طبيعية يتم تطويرها بفهم مختلف أنواع الخطاب، وعليه أن يدرب نفسه فى استخداماتها.

الطبيعة والنظرية والممارسة هى الثلاثية الملازمة لمعلمى الخطابة من الآن

(١) Jaegar, *Paideia*, III pp. 46-155.

فصاعدًا[٢]. يقول إيسوكراتيس إن المعلم ينبغى عليه أن يشرح هذه الأمور بدقة، هكذا ينبغى عليه بوضوح أن يحاضر فى البلاغة، وأن يتشغل بشرح النصوص، وعليه هو نفسه أن يقدم الأمثلة من تأليفه كما كان قد فعل السوفسطائيون. وهذا الواجب الأخير هو الذى ندين له بما أنتج إيسوكراتيس، ويشكل معظم ما وصلنا من أعماله. لقد كتب خطبًا مطولة تتناول القضايا المعاصرة وقرأها – أو جعلها تقرأ – على تلاميذه من أجل تعليمهم وتدريبهم على النقد. وبعد مزيد من الصقل نشر هذه الخطب، وتم تداولها فى عدة نسخ، على أمل أن تؤثر فى الرأى العام، وهذا هو أول نشر مدنى للخطابة، ويمثل جزءًا من مرحلة الانتقال آنذاك من مرحلة الكلمة المنطوقة إلى الكتابة. وفى القرون التالية ظلت الخطابة تمر بعملية طويلة من "التأدب" letteraturizzazione أو بعبارة أخرى الانفلات من ظاهرة الكلمة المنطوقة إلى فن التأليف المكتوب[٣].

بقيت لنا من إيسوكراتيس إحدى وعشرون خطبة، بما فيها خطبة "المديح" panegyricus عن دور أثينا فى قيادة العالم الإغريقى كله (عام ٣٨٠ ق.م. تقريبًا) وخطبة "عن التبادل" Antidosis (عام ٣٥٥ ق.م) وفيها يدافع الخطيب عن مثله العليا ومنهجه، وخطبة "فيليبوس" Philippus (٣٤٦ق.م) وفيها يستحث الملك فيليب المقدونى (والد الاسكندر الأكبر) أن يتبوأ مركزًا سياسيًا قياديًا فى العالم الإغريقى. أما شخصية إيسوكراتيس نفسه فهى واضحة تمامًا فى كل أرجاء عمله؛ حيث أعطى إشارة واضحة لبزوغ صوت المؤلف المسئول، وتبرز الفردية التى كانت من قبل تنتمى أساسًا للشعر الغنائى. فغالبًا ما يستطرد ليشير إلى ما أحدثه فى النص أو يحتفى بقوة خطابه. وهكذا فقد أدخل فى سياقه السياسى لخطبة "المديح" (٤٧-٥٠) نظريته فى مفهوم الخطاب، ويقول:

"الكلمة logos هى ما تفرق بين الإنسان وغيره من الحيوانات، وهى التى تمكن البشر من التطور فى كل مناحى الحياة. فى سائر الأنشطة غير الخطابة يسود قانون الصدفة، ومن ثم قد يفشل الحكيم وينجح السفيه. أما الكلام فهو عمل العقل النابه، وهو

---

(٢) Shorey, "Phusis", pp. 185-201.
(٣) Kennedy, Classical Rhetoric, pp. 109-119.

العلامة المؤكدة للثقافة ومصدر القوة".

ويواصل إيسوكراتيس الحديث فى هذا الموضوع نفسه فى خطبة "عن التبادل" (٢٧٤) فيقول:

"أحس أن ذلك الفن هو القادر على غرس الأمانة والعدالة فى الطبائع المحرومة منها، ما لم يوجد بعد لا فى الماضى ولا فى الوقت الراهن. أما أولئك الذين ينثرون الوعود بهذا الشأن فسيدركهم التعب ويتوقفون عن الكلام قبل أن يوجد مثل هذا التعليم، ولكننى أعتقد أن الرجال سيصبحون أفضل وأكثر قيمة، إذا حرصوا على أن يكون الحديث بينهم على نحو جيد. وإذا رغبوا فى امتلاك القدرة على إقناع سامعيهم، وأكثر من ذلك إذا توجهوا بقلوبهم نحو هذه الميزة، وليست تلك الميزة التى يفكر فيها الجاهل، ولكنها الميزة بالمعنى الحقيقى للكلمة".

وهذا ما ينبغى أن نشرحه فنقول إن الأخلاقيات والسياسة لا يمكن الحصول عليهما بالتعليم، أما الكلام فنتعلمه وبتطوير موضوعات نبيلة يسمو المتحدث بعقليته وقيمه ويزيد من قدرته على التأثير فى المجتمع. وموضوع إيسوكراتيس النبيل والمفضل هو تفوق الثقافة الإغريقية على ما عداها من ثقافات البرابرة، مع محاولة تطبيق هذا المبدأ من أجل تحقيق الوحدة بين الدويلات – المدن الإغريقية فى مواجهة الإمبراطورية الفارسية.

وبالإصرار على هذا الموضوع يظن المرء أنه ربما كان يسعى وراء الإجابة على انتقادات أفلاطون القاسية للخطابة فى محاورة "جورجياس"؛ فالخطابة تقوم على موضوع لائق مستمد من الحياة السياسية والاجتماعية، وهى تستند إلى منهج فكرى وتتمتع بقيمة أخلاقية. أما من حيث الممارسة فقد جاءت معالجة إيسوكراتيس مفتقدة الصرامة المنطقية، حيث تلوى عنق السوابق التاريخية، وتبدو فى معزل عن الواقع. إنه خطيب نظرى منعزل ولعله المثل الأول على العقلية الأكاديمية.

كان اختيار الموضوع النبيل هو المعيار الأول فى التأليف، أما المعيار الثانى فهو الأسلوب. ولقد طور إيسوكراتيس ودرس أسلوبًا نثريًا مميزًا أقل شاعرية من أسلوب

جورجياس أو حتى أفلاطون. ومن أهم خصائصه الامتلاء (الاكتمال)، والتدوير، والصقل. وهو مغرم بالتأكيد بالإيجاب وإنكار النفى، وهو مغرم أيضًا بالجمل الفضفاضة التى تتسع للسبب والنتيجة. وهو مغرم كذلك بتكوين جمل طويلة طولاً غير عادى، تحوى وحدات طويلة بداخلها. وكذلك مغرم بالعناية بالانسياب الصوتى السلس. ويستبد به هاجس أن يتجنب الفجوة الصوتية hiatus، وهى فجوة شفاهية تنجم عن نهاية جملة وبداية الجملة التالية لها بحرفين متحركين (صائتين). تأثير أسلوب إيسوكراتيس مع فكره المترفع والمتعارف عليه جعلاه لطيفًا إلى أقصى حد، ولاسيما إذا وضعناه فى محل مقارنة مع صرامة deinotes أسلوب معاصره الأصغر ديموسثينيس. وبالنسبة للنقاد المتأخرين كان إيسوكراتيس يمثل الأسلوب الوسط؛ حيث يتميز بالخصائص التالية: الصقل ونقص فى القوة الشعرية للأسلوب الفخم، كما أنه يفتقد طبيعية الأسلوب البسيط. وظل المثل المفضل للخطبة النموذجية أو الاستعراضية، ولو أن غالبية خطبه ليست من هذا النوع من الناحية الفنية.

ومثل جورجياس دبَّج إيسوكراتيس خطبة ثناء Encomium لهيلينى، وهى بحق خطبة نموذجية استعراضية. فى المقدمة يهاجم الفلاسفة الجداليين المعاصرين، وينتقد السوفسطائيين الذين ألفوا خطبًا فى موضوعات تافهة، مثل النحل الضخم الطنان أو الملح. ومع أنه يمتدح جورجياس لاختياره موضوعًا نبيلاً أى هيلينى، ولكنه يعيب على هذا السوفسطائى أنه لم يكتب مديحًا بل دفاعًا بهدف نقض الاتهامات الموجهة ضد هيلينى. أما خطبته فتمدح هيلينى وترفعها رمزًا للجمال وحافزًا للأبطال لإنجاز الأعمال المجيدة فى الماضى. ويوحى هذا النقد ببزوغ مفهوم جديد للنوع الخطابى فى إطار فن الخطابة، حيث أن لكل نوع أعرافه الخاصة. وفى "الخطابة إلى الاسكندر" العمل الذى ظهر فى أواخر القرن الرابع ق.م. وإلى حد بعيد يعد من تأليف أناكسيمينيس Anaximenes من لامبساكوس Lampsacos (الجزء ١) يضع قائمة للأنواع الخطابية على أنها حث protreptic، ونهى apotreptic، ومديح، وانتقادى، وهجومى، ودفاعى، وتمحيصى، ثم يضع لكل منها تقاليده الملائمة.

ومن أكثر السياقات النقدية غير العادية فى اللغة الإغريقية ما جاء فى خطبة

إيسوكراتيس الأخيرة "باناثينايكوس" Panathenaicos، والتى اكتملت عام ٣٣٩ ق.م، وكان قد بلغ سن السادسة والتسعين. وتهم هذه الفقرة – التى سنعلق عليها – النقاد المحدثين باعتبارها مثلاً إغريقيًا فى الإشارة إلى الذات؛ حيث إن النص ينطوى على نفسه، ويعلق على ذاته، فى غموض مقصود، ويظهر إدراكًا بالمسائل التأويلية.

يقول إيسوكراتيس (٢٠٠) إنه عندما كان النص على وشك الانتهاء، ولا تنقصه سوى الخاتمة، راجعه مع تلاميذه ثم أعطاه لتلميذ سابق له لكى يقرأه. امتدح الأخير الخطبة برمتها، ولكنه اعترض على تناولها للاسبرطيين. على الأرجح كان النقد فظًا، فأجاب إيسوكراتيس بحدة مبررًا ما قال فى الخطبة. وامتدح بقية التلاميذ خطبة أستاذهم إيسوكراتيس وأنحوا باللائمة على ناقده، ولكن إيسوكراتيس قال لهم إنهم لم يفهموا لا هذا الطرف ولا ذاك، ثم وصل الأمر إلى حد شعوره بأن ما قاله عن إسبرطة ليس صحيحًا. فاستدعى التلاميذ وسألهم ما إذا كانت الخطبة جديرة بالتدمير أو النشر (٢٣٣). وتحدث الطالب الناقد السابق، داخل نص إيسوكراتيس، سائلاً الأستاذ عن دوافعه وباسطًا المزيد من الشرح لنية dianoia إيسوكراتيس، وهو ما قد يصل إلى درجة ما نسميه نظرية الوعى باستجابة القارئ (٢٣٥-٢٦٣).

وتشد انتباهنا أكثر من غيرها الفقرة التى يزعم فيها الناقد أن إيسوكراتيس بنى معنًى مزدوجًا فى خطبته (*logous amphibolous* 240)، ويعزو إلى إيسوكراتيس النية المبيتة proelomenon لتأليف خطبة لم يسبق لها مثيل، حتى إن القارئ العادئ سيفهمها بطريقة سطحية، أما الذين سينفذون إلى داخلها بدقة (*acribos*) ستبدو لهم صعبة. واستمر الناقد قائلاً "إنك ستقول شارحًا قوة كلماتك ومبينًا نيتك، إننى لم أتحقق من أننى جعلتها أكثر وضوحًا وأكثر سهولة فى الفهم على القراء". وفى مواجهة هذه الملاحظة الحادة عن نصه لم يعط إيسوكراتيس أية إجابة، تاركًا الباب مفتوحًا حول بنية خطبته ومعناها والآثار المحتملة للاختزال التحليلى أو التحليل الاختزالى لهذا النص(٤).

---

(٤) Kathy Eden, "*Hermeneutics and the ancient rhetorical tradition*" Rhetorica 5 (1987), 59-86.

٣- آراء أفلاطون فى الريطوريقا

كان إيسوكراتيس وأفلاطون متعاصرين متقاربين، وتبدو كتابات كل منهما وكأنها ردود أفعال على كتابات الآخر. هذا مع العلم بأن إيسوكراتيس لم يذكر أفلاطون بالاسم قط فى كتاباته، أما أفلاطون فقد ذكر اسمه مرة واحدة (*Ph.* 278e 10)؛ حيث يسمح لسقراط فى هذه الفقرة أن يتحدث عن الشاب إيسوكراتيس وموهبته ومستقبله فى الفلسفة. ربما بشيء من السخرية من جانب أفلاطون. لقد اعتبر أفلاطون على أنه العدو النموذجى للخطابة، كما هو الحال بالنسبة للشعر. ولكن الادعائين غير عادلين مطلقا، مع أن موقفه إزاء هذين الفنين متشابها. يحب سقراط الخطب كما يحب الشعر، ولكنه يعترف بوجود الخطر فى كليهما، ويقترح أشكالاً منتقاة من كليهما تليق بمجتمع أكثر عدالة وجمالاً.

هذا النقد السلبى للخطابة يتم إقراره بقوة فى محاورة "جورجياس"، وهى محاورة مبكرة نسبيًا. يسعى سقراط لأن ينتزع من جورجياس وتابعه بولوس تعريفًا للخطابة. وبسهولة يظهر كيف أنهما مبهوران على نحو غير لائق بقوتها، ولم يفكرا فى جوهر طبيعتها، ولكن بعض انتقاداته غير سليمة. يصر على أن الخطابة لتصبح فنًا ينبغى أن يكون لها موضوع محدد، كما هو الحال بالنسبة لسائر الفنون، وينبغى أن يعرف الخطيب هذا الموضوع.

وهنا يقترح جورجياس – وقد خاب رأيه – أن العدالة والظلم هما موضوع الخطابة (45467). وكان من السهل على سقراط أن يرد على هذا بالقول إن الخطيب لا يملك سوى الرأى فلم تطرح بجدية فى هذه المحاورة مسألة أن الخطابة – كما سيزعم أرسطو بعد ذلك – هى قدرة تعادل الديالكتيك، ويمكن تطبيقها على أى موضوع. وفى الثلث الأول من المحاورة يبدو أن سقراط قد اتخذ موقف التحدى إلى أقصى حد إزاء السوفسطائيين خطباء العصر. واستجابة لطلب من بولوس يطرح سقراط تعريفه الخاص بالخطابة، فيقول إنها ليست فنًا حقيقيًا على الإطلاق، بل هى حيلة تجريبية، فرع من النفاق، وتقابل فن الطبخ الذى يعالج الأطعمة السيئة بما يجعلها قابلة للابتلاع (463a-6a). وفى حواره مع كالليكليس Callicles يقترح مرة أخرى وعلى نحو مثير أن الخطابة قد تكون مفيدة فى مساعدة

المذنب فى الدفاع عن نفسه، ومن ثم التملص من العقاب المطلوب (480b-d). ويطرد الشعر بقسوة على اعتبار أنه ضرب من الخطابة البلاغية لمخاطبة الجمهور، ويستخدم مثل الخطابة فى نفاق السامعين الجهلاء (502b-d). ومن الواضح أن الكثير من معارضة سقراط للخطابة والشعر يعتمد على رد فعله السلبى على كيفية استعمال الخطابة فى المجتمع الإغريقى، فلم يلعب الخطباء الأثينيون بمهاراتهم اللفظية دورًا فى تحسين أوضاع جمهورهم كما يقول (515c-17a). ولكن سقراط فى فقرة أخرى (504d-5-e3) لم يقبل فكرة أن الخطيب الفنان أو الرجل الخبر يمكن أن يستخدم الخطابة لقيادة أرواح سامعيه إلى العدالة والفضيلة. وسيُعاد النظر فى هذه الإمكانية على نحو أكثر تفضيلاً بعد عشر سنوات فى محاورة "فايدروس"؛ حيث تتم مناقشة الخطابة الفلسفية (أو فلسفة الخطابة).

ومن الناحية البنائية تعد محاورة "فايدروس" ربما الأكثر تعقيدًا بين كل المحاولات الأفلاطونية؛ إذ تتصدرها مقدمة مدروسة ترسم مشهدًا جميلاً، حيث تطرح رءوس الموضوعات الأساسية للمحاورة بدقة متناهية. وتحوى ثلاثة أحاديث استعراضية يتم نقدها على أسس فنية وأخلاقية، فيما يشبه منافسة نظرية للتأليف على أساس القيمة والخطورة فى الكتابة، وهو ما تمت مناقشته فى الفصل الثالث الجزء ٦ أعلاه. هنا نرى صورة الخطابة الفلسفية أو التأليف الأدبى الجيد؛ إذ ينبغى على المتحدث أو الكاتب أن يمتلك المعرفة، لا مجرد الرأى حول الموضوع، بل فهم التعريف المنطقى وتقسيم الموضوع والترتيب المنظم للمادة، وعليه أيضًا أن يحصل على معرفة بنفوس جمهوره:

"من الضرورى لكل خطبة أن تتجانس وتتماسك مثل كائن حى له جسد، لا ينقصه شىء من قمة رأسه إلى أخمص قدمه، بل له وسط وأطراف تتناسب مع بعضها البعض؛ فهى مخططة بوصفها جزءًا من كل" (264c – 6-9).

فالخطابة هى "ضرب من قيادة النفوس" psychagogia بالكلمات، ليس فقط فى ساحات القضاء والاجتماعات العامة بل أيضًا فى الاجتماعات الخاصة (261a7-9):

"حتى يعرف المرء حقيقة كل شىء يتحدث عنه أو يكتب، حتى يستطيع أن يضع

تعريفًا لكل شيء في إطار نوعه الخاص genus، وبعد أن يكون قد عرفه يعرف كيف يقسم النوع genus إلى أشكال species وأشكال أصغر، حتى يصل إلى نقطة اللا تقسيم متبينًا حقيقة الروح وفق هذا المنهج نفسه، ومكتشفًا القائمة المنطقية الموائمة لكل طبيعة على حدة، وحتى يستطيع بالطريقة نفسها أن يؤلف ويزخرف الكلام مقدمًا خطبة منوعة ومركبة لروح منوعة ومركبة، ومقدمًا خطبة مبسطة لروح بسيطة. حتى ذلك الحين وليس قبلئذ سيكون من الممكن أن توجد خطبة في شكل فنى، طالما أن طبيعة الخطبة قادرة على هذه المعاملة ليس بهدف الإعلام أو الإقناع، وكما يظهر من مناقشتنا سلفًا" (277b5-c6).

هذا هو رأى أفلاطون المتطور فى الخطابة، وهو البرنامج الذى بنى عليه أرسطو تعليمه للخطابة، بما فى ذلك الدراسة الابتدائية الضرورية للمنطق. ويمكن أن تؤخذ على أنها خلاصة رأى أفلاطون فى الشعر، ومن ثم الأدب برمته. وهى بالقطع تثير الكثير من المشكلات التطبيقية؛ إذ كيف يمكن تطبيقها على خطاب موجه لحشد من أفراد مختلفين ؟ جاء تطبيق أرسطو لها على أرض الواقع، وكذا التطبيقات الأخرى التالية، واستوجبت نوعًا من هدم المثالية الأفلاطونية. أفلاطون يفضل الروح البسيطة. ويبدو أن أرسطو يتبعه فى ذلك عندما أبدى ملاحظته عن بساطة الجماهير الشعبية (*Rh* 1. 1357a1-4)(٥). ولكن الفقرة الأفلاطونية تستحق الملاحظة بتركيزها على فكرة الاتصال، وعلى وضع جمهور المستمعين فى المركز بالنسبة لفن الخطابة والفعل الأدبى بصفة عامة.

وحتى أوائل العصور الحديثة كانت البلاغة والنقد قد فقدتا مثل هذا الوضوح فى الرؤية. وسنرى هذه النزعة عند أرسطو. ظل التأكيد السوفسطائى على الخطيب أكثر من الخطبة أو الجمهور قويًا، وظل الاغتراب والتباعد بين المتحدث والجمهور فى ازدياد بفقدان المغزى السياسى للخطاب العام فى ظل أوقات الاستبداد والبربرية.

٤- "فن الخطابة" لأرسطو

قال كل من فيلوديموس Philodemos (II; p. 50 Sudhaus) وشيشرون (*De Or.*

(٥) Trimpi, *Muses of One Mind*, pp. 235-6.

(141-3 وكُتَّاب آخرون متأخرون إن أرسطو بدأ يلقى محاضراته فى الخطابة ردًا للفعل من جانبه على محاضرات إيسوكراتيس. ودراسته التى بين أيدينا اليوم هى بصفة عامة نتاج محاضراته قبل أن يترك أثينا ٣٤٧ق.م. وربما أعطاها شكلها النهائى عام ٣٤٠ ق.م عندما كان يلقى دروسه على. الشاب الصغير الإسكندر الأكبر. ويبدو أنها كانت بين الكتب التى فقدت بعد موت ثيوفراستوس (حوالى ٢٨٤ ق.م) إلى ما بعد ٨٠ ق.م. أما محتويات هذه الدراسة فكانت معروفة بين أوائل المشائين، ومن خلالهم اتسعت دائرة العارفين ببعض أفكارها[٦].

ومع أن شيشرون عاد إليها واستخدمها، فإن تأثير "الخطابة" الأرسطية المباشر على الأجيال التالية كان ضئيلاً حتى العصور الحديثة. والسبب الأولى فى ذلك أن هذا العمل الأرسطى لا يعالج على الأقل بصفة خاصة، عددًا من ملامح النظرية وهى الملامح التى اكتسبت أهمية خاصة فى القرون المتأخرة. نظرية الموقف stasis وسمات الأسلوب وأساليب الكلام[*]. ولكن يبدو من اللائق الحديث عن تراث أرسطى ديالكتيكى فى الخطابة[٧].

يقول شيشرون فى القرن الأول ق.م (*De Inv.* 2. 8) إن التراث الأرسطى والإيسوكراتى قد امتزجا وأسهمت كتابات أرسطو المتأخرة حول الخطابة كثيرًا فى هذا الامتزاج.

يبدأ الفصل الأول من "فن الخطابة" بالإعلان أن الخطابة هى المقابل للتعليم، ثم يرفض اهتمام دارسى الخطابة بأجزاء الخطبة أو العناصر الخارجية للخطبة، ثم يحدث

---

(٦) Strabo 13, 54; Plutarch, Sulla 26, 1; Carnes Lord, "*On the early history of the Aristotelian Corpus*" AJP 107 (1986), p. 137-161.

(*) من المؤكد أن هذه الملاحظة تبرز دور الترجمات والشروح والتلخيصات والتعليقات العربية عن "فن الخطابة" لأرسطو وهو ما غاب عن المؤلف الإشارة إليه. ويمكن للقارئ أن يعود إلى:
نشوى ضيف الله، دراسة مقارنة لمفهوم الأسلوب فى الخطابة عند أرسطو وابن سينا. رسالة ماجستير – بكلية الآداب – جامعة القاهرة. أجيزت ١٩٩٧.

(٧) Solmsen, "*Aristotelian Tradition*".

قطيعة مع مفهوم الخطابة كما كانت تدرس آنذاك. وهذه ثمرة دراسة أرسطو فى المنطق والديالكتيك، كما يبدو من الأعمال التى نسميها "الأورجانون". وفعلاً ستجرى مناقشة هذه الموضوعات فى النهاية؛ ذلك أن أرسطو مثل أفلاطون يبدأ فى التحرك من موقف نظرى عند الأطراف، يتم اتخاذه أثناء المحاضرات متجهًا إلى الاعتبارات العملية كلما تفتحت آفاق الموضوع[٨].

فى الفصل رقم ٢ تعرف الخطابة بأنها القدرة على اكتشاف الوسائل المتاحة للإمتاع فى أى موضوع (1. 1355b 25-6) وهناك ثلاثة طرز، وثلاثة فقط، للإقناع، وهى:

البرهان المنطقى، تأثير شخصية المتحدث الأخلاقية ethos كما تنعكس فى خطبته، وإيقاظ العاطفة pothos لدى الجمهور على يد المتحدث. يهيمن المتحدث أو الكاتب – لأن أرسطو يضم الخطب المكتوبة، ويفرض إرادته – على جمهوره بقوة الكلمات.

وعلى نحو يتخطى إلى ما وراء "فن الشعر" نجد "فن الخطابة" دراسة توجيهية تستخدم أحيانًا المخاطب المفرد، الصيغة المتداولة فى الكتيبات، ولكنها يمكن أن تقلب إلى الداخل لتوفر نظامًا بلاغيًا للنقد. وإذا تم ذلك فإن أساس الحكم النقدى يصبح هو المغزى الذى يعنيه المؤلف، وكيف ينقل ذلك بالتقنيات الفنية عبر النص إلى الجمهور. هنا تقف الخطابة فى تناقض حاد مع الشعر بمفهوم أرسطو، الذى قال فى "فن الشعر" إن الوظيفة الأولى للفن هى أن يسمح للأسطورة mythos أن تبزغ متعلقاتها من سبب ونتيجة وباحتمالية أن تنتج التطهير من خلال الشفقة والخوف. على الشاعر، برأى أرسطو، أن يتكلم بضمير المتكلم المفرد فى أقل حيز ممكن (24. 1460a 5-6). أما أن يتلاعب بالنص لكى يقرر الحبكة أو أن يعطيها معنى محدودًا وخاصًا عن طريق الإيحاء فهذا أمر غير فنى (16. 145 46-31). للخطابة مكان فى الشعر فى إطار العرض البلاغى لفكر الشخصيات (19. 1456a 35)، وليس فى فكر الشاعر. أما فى التأليف الخطابى فإن الأمر يأخذ الطريق العكسى. الوثائق، الشهود، البينة كلها مواد القضية، ولكنها جميعًا غير فنية. أما الفن

---

(٨) حول محاولة لإثبات وحدة "فن الخطابة" راجع: Grimaldi, *Studies*, pp. 18-52.

فيتشكل من قدرة الخطيب على الإبداع، وعلى المناورة بالبرهان. وفى تصويره لشخصيته الأخلاقية وفى قدرته على استثارة عواطف مستمعيه لكى يتقبلوا عرضه (*Rh* I 1355b 35-6a 20). وفى محاولته لإعطاء تطبيق عملى لما يطلبه سقراط. أما فى مسألة أن يعرف الخطيب نفوس مستمعيه يستعرض أرسطو جمهور السامعين بوصفهم أنماطًا توزع على أساس عواطفهم وأعمارهم وثرواتهم (1-30 1388b 2). ومثل هذا التشخيص الموحى نجده فى الكوميديا الإغريقية الجديدة، وفى الكوميديا الرومانية، وفى الرواية الإغريقية. فهو يصنف مختلف أنواع العواطف. مثل الغضب والحسد، التى يمكن إيقاظها فى جمهور السامعين مع النصح ببعض العبارات التى يمكن أن تثير هذه العاطفة أو تلك. إنها عملية مدروسة من جانب المؤلف، وتستخدم بوصفها نظامًا نقديًا، وهى تحليل مدروس أيضًا ومحدد للتقنية.

تظل خصائص الخطابة هذه – نية المؤلف بوصفها أساسًا للنقد، تدريس منهج للتأليف يمكن تطبيقه على مختلف المواقف فى إطار معيار قياسى للنوع الأدبى، أى الخطبة وشكلها مع الاهتمام بتقديم البراهين ورسم الشخصيات والعواطف – وتظل هذه الخصائص كلها هى الملامح الأساسية الخطابة الكلاسيكية. لا يبدأ بعض هذه الخصائص من أرسطو. مع أنه أضاف الكثير من التأكيد والبرهان المنطقى، ولاسيما باستخدام البرهان – الفكرة – الحيلة – الوسيلة، **enthymeme** التى يعنى بها "القياس البلاغى" **rhetorical syllogism**.

ومن أهم المفاهيم الأخرى الأكثر تأثيرًا ودوامًا والألصق بأرسطو تقسيمه الخطابة إلى ثلاثة أنواع:

١. الخطبة القضائية والمختصة بشئون الأحكام السابقة، وتدور حول محور العدالة.
٢. الخطبة التداولية **deliberative** والمختصة بأحكام قضائية ستصدر مدى ملاءمتها.
٣. الخطبة الاستعراضية **epideictic** وهى لا تخاطب جمهورًا من السامعين استدعوا لاتخاذ إجراء ما، ولكنه مشاهد للمدح أو الانتقاد (1 1358a 36-b8).

وفيما بعد وصل الأمر ببعض البلاغيين إلى اعتبار الشعر ضربًا من الاستعراض،

فأدخلوه بذلك إلى ساحة الخطابة بتشكل البرهان الخطابى برأى أرسطو من الاحتمالات والعلامات. وبعض هذه العلامات ضرورى، وبعضها الآخر مجرد مؤشرات محتملة (1 1357a 30-4). وتوجد رابطة ما بين ما يقال هنا والمناقشة حول "التعرف" فى "فن الشعر" فصل ١٦(٩).

توظف الخطابة "الموضوعات"، ويواصل أرسطو الشرح، ولأول مرة يحدد ملامح جزء من النظرية التأليفية التى ظلت مهمة وسارية حتى لفظها القرن السابع عشر والثامن عشر (فى أوروبا الناهضة). فالموضوع هو "المكان" أو "الموضع"، الذى منه ينظر المؤلف بحثًا عن مادته، أو هو التخطيط المنطقى. يناقش أرسطو الموضوعات الخاصة، وهى خاصية مميزة لنوع من الخطب مثل الطرائق والوسائل، الحرب والسلام، الدفاع، الواردات والصادرات، والتشريع بوصفه من موضوعات الخطب التداولية (1 1359b 19-23). وهناك "موضوعات عامة" أو مشتركة، وهى موجودة فى كل أنواع الخطب مثل الحقيقة التى وقعت أو التى ستقع، الاحتمال والحجم (2 1391b 22-2a7).

وهناك فصل طويل (2. 23) من الواضح أنه لم يكن جزءًا أصيلاً فى النص، ويعالج الموضوعات باعتبارها إستراتيجيات للجدل، ويتطرق للحوار حول الديالكتيك فى "الموضوعات". "العام" أو "الشائع" كلمة لا تستخدم فى "فن الخطابة" بمعنى الفقرات الزخرفية، الاستطرادات أو استخلاص العبر.

مع أن الفصول عن الخطبة الاستعراضية (1, 9) وتفاصيلها الشارحة (2, 26)، تظهر بعض الإدراك لظاهرة التأليف الخطابى. ومع أن أرسطو لا يشير بوجه خاص إلى حقيقة أن كل الأجناس الأدبية توظف موضوعات عامة مشتركة، وكل منها له موضوعاته الخاصة، مما يساعد على تحديد معالم التقاليد الأدبية. فمن الموضوعات الخاصة بالشعر الملحمى كما تقضى التقاليد فى "الإلياذة" أو "الإينيادة" هو على سبيل المثال ضرورة إدخال عنصر التدخل الإلهى، المجالس (الحربية)، الوفود، التسلح، المبارزات الفردية، موت البطل ودفنه وما إلى

---

(٩) Eden, Poetic and Legal Fiction, pp. 10-16.

ذلك. ومع أن هذه الموضوعات لا تشكل قائمة منتظمة، فإن النقاد اللاحقين أظهروا حساسية فى التعامل معها، من حيث ملاءمة هذه الموضوعات لطبيعة كل عمل من الأعمال. فعلى سبيل المثال ينتقد لونجينوس (9, 7) المعارك فيما بين الآلهة على أنها غير ملائمة، إلا إذا أخضعناها للتأويل الاستعارى.

فى الكتاب الأول والثانى من "الخطابة" يقاوم أرسطو أى ميل لاعتبار البلاغة والأسلوب شيئاً واحدًا. ولكنه فى الكتاب الثالث يطرح نظرية الأسلوب التى مارست تأثيرًا ضخمًا فى الجدل حول هذه المسألة من خلال شروح ثيوفراستوس وشيشرون. فى البداية يقال لنا "لا يكفى أن يعرف المرء لماذا يقول، ولكن عليه أن يعرف كيف يقول" (3. 1463b 15-16). الإبداع والأسلوب ينظر إليهما على أنهما شيئان منفصلان، ولكنهما على صلة ما، إنها مراحل فى التأليف، وهذا موقف مميز للبلاغيين. ومع أن التمييز ليس واضحًا بصفة محددة، فإن أرسطو يعالج أولاً "الأسلوب اللغوى"، أى اختيار الكلمات، ثم تركيب الجملة على أساس أنهما عمليتان منفصلتان، والألفاظ الملائمة للنثر هى الألفاظ المستخدمة فى التحادث، ولكن ذلك يشمل المجاز الذى هكذا يصبح الطريقة المثلى لتمييز لغة الخطاب (3 1404b 26-37).

يقول أرسطو (3 1410b- 13) "إنه لأمر سار للجميع بالطبع أن نتعلم بسهولة، فالكلمات تعنى شيئًا ما (تعطى إشارة = semainei)[١٠] حتى إن هذه الكلمات التى تقدم المعرفة لنا سارة جدًا، ولكن المعاجم (الكلمات الغريبة) غامضة". "ونحن بالفعل نعرف الكلمات الملائمة، إنه المجاز الذى ينتج غالبًا المعرفة". ينبغى أن يشتق المجاز مما هو جميل صوتًا ومعنى ومنظرًا أو ما شابه" (3 1405b 17-18). ينبغى اعتبار المجاز الملائم وسطًا بين ما هو نثرى وما هو شعرى. وهذا الوسط الأرسطى المميز هو ما نجده فى شرحه للإيقاع النثرى. إذ ينبغى البحث عن قوالب لا تصل إلى حد الأوزان الشعرية، وينبغى أن تضع شيئًا من الحدود (3 1408b 30-1)، فوجود هذه الحدود يريح القارئ ويمتعه.

(١٠) حول نظرية أرسطو فى "الإشارة" أنظر أعلاه الفصل الثانى الجزء ٦.

ولذا فإن الأسلوب التدويرى يفضل على الأسلوب السريع أو الإردافى (3 1409a 31-2) وبالجملة التدويرية يقصد أساسًا البناء القصير، الذى يضم تقابلاً وليست جمل إيسوكراتيس الضخمة المطولة.

ويُقال لنا (3 1410b 35-6) إنه من الضرورى فى التأليف النثرى السعى إلى تحقيق ثلاثة أهداف: المجاز والتقابل وما يسمى energeia أى "تفعيل أو إحياء المشهد فى ذهن القارئ"(١١). ولا يستخدم أرسطو مصطلحًا خاصًا بما نعنيه بالـ tropes والأساليب figures التى هى من صنع التطوير فى القرون التالية، ولكنه بالفعل يناقش متفرقات من التقنيات بما فى ذلك، ما هو خاص بالحياة المدنية والتشبيهات والأمثال والمبالغات.

تطرح المناقشة الكاملة حول الأسلوب اللغوى والتأليف فى سياق نظرى أوسع، يكشف مرة أخرى التأكيد على البحث عن وسط، والذى ينتظره تطوير مهم فى المستقبل عبر ثيوفراستوس. هذا هو الجهد لتحديد معالم الفضيلة arête أو الاختيار الخاص بالأسلوب النثرى الجيد. فى بداية الفصول التى تدور حول الأسلوب يعرف هذا الامتياز بأنه الوضوح (3. 1404b 1-2)، وهو موقف يتفق تمامًا ويتسق مع رؤيته حول الخطابة باعتبارها مقابلة للديالكتيك. ولكن هذه العبارة سرعان ما تحدد بالقول إن الوضوح ينبغى ألا يعنى "الوضيع" أو "الخشن" من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه علاوة على وقار الموضوع الذى سيجعل الأسلوب شاعريًا، فإنه ينبغى أن يكون انتقاء الكلمات ملائما prepon. وبالتالى يقال لنا (3. 1407a 20) إن أساس اختيار المفردات يوجد فى اللغة الإغريقية المتداولة. ثم تعطى لنا بعض القواعد (3. 1407b 26) لخلق "الفخامة" أو "الضخامة" ongkos، علاوة على نصيحة أخرى حول اللياقة (3. 1408a 10). وهكذا طرحت الخطوط العريضة لفضائل الأسلوب، لكى تتلقى المزيد من المناقشة الأكثر تحديدًا لدى الكُتّاب اللاحقين.

---

(١١) وهذا المصطلح energeia يفرق بينه وبين مصطلح آخر شبيه من حيث الجذع اللغوى، فهذا المصطلح جاء من كلمة ergon ومعناه "الفعل" ومنه جاء المصطلح البلاغى المعبر عن الوصف المجسد أو المرئى، أما المصطلح الآخر فهو enargeia وهو مشتق من الصفة arges بمعنى "لامع" أو "واضح" انظر على سبيل المثال:
Quint. 8, 3, 89 .Eden, *Poetic and Legal Fiction*. pp. 71-2.

ومع أن أرسطو ليست لديه نظرية حول سمات الأسلوب ومحدداته، وهو ما يشكل الجزء الأكبر من نظرية الأسلوب فيما بعد، فإنه يمكن القول إن تأكيده على اللياقة قد أسهم فى هذا التطور كما هو الحال بالنسبة لملاحظاته حول الفروق بين الخطاب المنطوق والمكتوب (3. 1413b 2-1414a 28). فالخطاب المكتوب ينبغى أن يكون دقيقًا، ويتجنب التكرار ويستخدم أدوات الربط، ولكن فى الإلقاء سيبدو ذلك الخطاب "تخيلاً". أما الخطبة التى كانت مؤثرة فى الإلقاء فهى مفعمة بالتكرار وأدوات الفصل، وتبدو 'غنية" عند قراءتها. الخطبة المعدة للتداول ينبغى أن تشبه تخطيطًا مبدنيا. أما الخطبة القضائية فيمكن أن تكون أكثر صقلاً. وتلعب عملية البرهنة عملها بالتفصيل. الخطبة الاستعراضية هى أقرب ما تكون للأسلوب المكتوب. وفيما عدا هذا الفصل يعالج الأسلوب فى 'الخطابة" فى إطار سياقات قصيرة، وليست على مستوى العمل برمته. وهذا ما يستبق بعض ملامح الشعرية السكندرية وسيصبح مستوطنًا مقيمًا فى ثنايا الكثير من النقد القديم، الذى لم يدرك إلا أقل القليل من القضايا المهمة لدى النقاد المحدثين مثل الوحدة (ولو أن هذا تم تناوله فى "فن الشعر" بل وتم التركيز عليه)، وتحليل النص textuality، والصورة الشعرية المنتظمة، مع أننا نجد هذه السمات فى الأدب الإغريقى. إن عدم النجاح فى إيجاد وسائل لقراءة النص بأكمله ربما يبدأ من صعوبة التجول ذهابًا وإيابًا داخل النص المكتوب على لفافة بردية. وازداد الأمر سوءً بعادة المدرسين القدامى فى قراءة الأعمال الشعرية بيتًا بيتًا، ولم يتحسن الموقف بالتطور الهيللينستى حيث فضلوا التعليق وشرح النصوص برمتها. ومن الملاحظ أنه لم يظهر شاعر ممارس يعترض بشدة على هذا التقليد، وعلينا أن ننتظر الأفلاطونيين الجدد لنجد موقفًا مختلفًا.

٥- ثيوفراستوس

كان ثيوفراستوس Theophrastos (حوالى ٣٧٠- حوالى ٢٨٤ ق.م) هو خليفة أرسطو على رأس المدرسة المشائية فى أثينا. كتب دراسات فى موضوعات محددة فقدت الآن – فى موضوع فن الخطابة وفن الشعر وفن الهزل والكوميديا ودراسة مطولة بعنوان "فى أشكال الفنون الخطابية" والتى ربما كانت تشبه "الموضوعات" لأرسطو .Diog. Laert)

(50-42 ,5. ولا نعرف عن محتويات هذه الأعمال إلا أقل القليل.

ويمكننا أن نقول ما هو أكثر عن الأعمال الأخرى، أى "المفردات" Lexis و "التمثيل" Hypokrisis. وربما يعنى "المفردات" بدقة المصطلح الذى نستخدمه، ولكنه امتد فى بعض الأحوال ليشمل الأسلوب برمته. ووفقًا لما يقوله ديونيسيوس الهاليكارناسى (*Isocrates* 3) زعم ثيوفراستوس أن "الوقار" فى الأسلوب تضمنه المفردات وترتيب الكلمات واستخدام الأشكال الأسلوبية. وعلينا أن نناقش هذه العناصر الثلاثة. الكلمة المستخدمة بمعنى الشكل الأسلوبى هى schema وهو استخدام لم يرد عند أرسطو، ولكنها الكلمة القياسية الشائعة فى أعمال الكتاب اللاحقين.

وربما نتفهم التطور السريع لتسمية وتعريف "الأشكال الأسلوبية" skhemata خلال القرنين التاليين لأرسطو، والذى شجعه التعليم المنظم للنحو والخطابة فى المدارس. يناقش عمل "المفردات" مزايا الأسلوب وفضائله. ووفقًا لما جاء عند شيشرون (*Orator* 79) قال ثيوفراستوس بضرورة نقاء الأسلوب من حيث النحو الإغريقى، والوضوح واللياقة، والزخرف. لقد نوقش ذلك مطولاً، ولكن من المحتمل أنه يؤخذ رأى ثيوفراستوس على أنه يعنى أن الأسلوب النثرى الجيد ينبغى أن يكون مثلاً فى هذه السمات الأربع، وينبغى أن يكون وسطًا بين الأسلوب النحيل والأسلوب الشاعرى على نحو مبالغ فيه، مما يعد تعقيدًا لموقف أرسطو[١٢].

ومن الصعب التدقيق فيما قال ثيوفراستوس عن "السمات" وأنواع الأسلوب النثرى، والتى تعرف بصفة عامة أثناء العصر الهيللينستى المتأخر بأنها "فخمة" و"وسط" و"بسيطة"؛ فهو يتحدث عن أسلوب السوفسطائى ثراسيماخوس Thrasymachos على أنه "مختلط ممتزج" يقع فيما بين أسلوب ثوكيديديس الفخم وأسلوب ليسياس البسيط (Dion. Hal. *Demosthenes* 3). فهل يوحى هذا بوجود ثلاث لوائح فى متناول أى كاتب تقوم على أساس الموضوع والمناسبة والمتلقين ؟ ويتفق كل الباحثين المحدثين على أنها لا

(١٢) Innes, "*Theophrastus*", pp. 225-60.

توحى بذلك وأن ثيوفراستوس يعبر عن تفضيله للوسط(١٣). ولكن ربما شكلت هذه العبارة سابقة لثلاث سمات أسلوبية ليأخذ بها البلاغيون اللاحقون. الذين وجدوا تنوعًا فى النثر الإغريقى أكبر مما تسمح به المقاربة الفلسفية لأرسطو وثيوفراستوس. فلطالما سمى الأسلوب الزخرفى البارد بالآسيوى، وأعجب به بعض الخطباء والبلاغيين الهيللينستيين(١٤). بينما فى الوقت نفسه كانت تتطور اللهجة العامية Koine، وهى إغريقية غير أدبية سادت بين الشتات الإغريقى فى شرق البحر المتوسط.

وبظهور الأتيكية الجديدة فى أواخر العصر الهيللينستى والعصر الرومانى أصبح واضحًا أنه يوجد تنوع فى اللوائح الأسلوبية الممارسة. وبدأت المدارس فى مزيد من الاتجاه نحو إحياء الكلاسيكية؛ حيث ازداد اكتشافهم للتفوق الأدبى بمحاكاة نماذج الماضى. وكان واضحًا أن هؤلاء يختلفون فيما بينهم اختلافًا بينًا. فاتبعت طرق مختلفة لتصنيفهم، هذا ما حاوله كل من ديميتريوس Demetrios وديونيسيوس وهيرموجينيس وآخرون.

وتثير مشكلات أكثر من ذلك دراسة ثيوفراستوس "التمثيل". ففى بداية الكتاب الثالث من "فن الخطابة" لأرسطو كان أرسطو قد اقترح أن موضوع الإلقاء الخطابى الذى يربطه بالتمثيل على المسرح ويسميه hypokrisis قد يتناوله تناولاً مفصلاً ومنظمًا. وربما نفذ ثيوفراستوس هذه الرغبة الأرسطية؛ فهو قد طور آراء أرسطية أخرى من قبل. وهناك دراسة حديثة تخلص إلى النتيجة بأن "التمثيل" كانت دراسة ضمنية تتناول بالمناقشة الصوت والأفكار المتعلقة ليس فقط بالخطباء، بل أيضًا بالموسيقيين والممثلين والمنشدين الملحميين(١٥).

وإذا كان الأمر كذلك فقد يرتبط الأمر باهتمام، واضح عند ثيوفراستوس من أعمال أخرى، بتأثير اللغة والتأليف والفكر والأداء على المتلقين. ويمكن أن نرى ذلك فى الفقرة

---

(١٣) Grube, "*Thrasymachus, Theophrastus*", pp. 251-67; Imnes, *Theophrastus*, pp. 225-60.

(١٤) Wooten, "*Style asiatique*", pp. 217-222.

(١٥) Fortenbaugh, "*Delivery*", pp. 269-88.

التى كثيرًا ما يستشهد بها وهى مقتطفة من عمل ثيوفراستوس – على الأرجح "المفردات" – وتقول:

"ينبغى ألا تقرر كل شىء بدقة مدروسة ومطولاً، أترك بعض الأشياء لسامعك ليتدخل ويعمل هو نفسه لنفسه. فعندما يدرك ما حذفت، فسيكون أكثر من مجرد مستمع، بل سيصبح شاهدًا لصالحك، شاهدًا صديقًا لك؛ لأنه يحسب نفسه أكثر ذكاءً، ولقد أعطيته الفرصة لكى يمارس ذكاءه. أما أن تقول كل شىء فمعناه أنك دمغت سامعك بالغباء، كما لو كنت تتحدث إلى أبله"(١٦).

لقد سبق ودعا أفلاطون إلى معرفة جمهور السامعين. ودعا أرسطو أن نأخذ فى الاعتبار القارئ فى إطار نظريته عن التطهير والمجاز. أما محاولات إيسوكراتيس التأويلية، فتظهر أحيانًا بعض الوعى باستقبال القارئ ولكن الاحتفاء بهذا الموضوع المهم بدأ يتلاشى فى المعالجات البلاغية التالية.

٦- ديميتريوس "فى الأسلوب"(*)

ديميتريوس الفاليرى Demetrios تلميذ آخر من تلاميذ أرسطو، حكم أثينا لعشر سنوات عند نهاية القرن الرابع ق.م، ومن ثم لعب دورًا مهمًا فى تأسيس مكتبة الإسكندرية. وبوصفه خطيبا كما جاء عند شيشرون (*Brutus* 37). "كان يتجول تحت أشعة الشمس الساطعة وأتربة المدينة، مع أنه لم يكن قادمًا من خيمة جندى، بل من مدرسة ظليلة للعالم ثيوفراستوس". اعتبر ممثلاً لبدايات الخطابة فيما بعد الكلاسيكية. وصلتنا الدراسة التى تحمل عنوان "فى الأسلوب" والمنسوبة إليه منذ زمن طويل، ولكنها الآن تعتبر من نتاج أحد المشائين اللاحقين. ومن جانبنا نستمر فى اعتبار المؤلف هو ديميتريوس، مع أننا لا نملك الدليل على ذلك. ولا يوجد أى اتفاق بين الدارسين على تاريخ تأليف هذا العمل. والاقتراحات تتراوح من القرن الثالث ق.م إلى القرن الأول الميلادى أو حتى بعد ذلك.

---

(١٦) Demetrius 226., *Grube*, Critics, p. 105.

(*) هناك خلاف شديد بين الباحثين، إذ يعزى هذا العمل إلى ديميتريوس الفاليرى بصفة عامة. ولكن البعض ينسبه إلى شخص آخر يدعى ديميتريوس أيضا على أساس أن هذا العمل بمنهجه وسماته العامة يعود إلى أواخر العصر الهيللينستى أو أوائل العصر الرومانى.

وهناك وجهة نظر توفيقية تقول إنه رغم تاريخ تأليفه المتأخر جدًا، فإن هذا العمل يتميز بالخلط التاريخى الواضح؛ حيث يعتمد على مؤلفات من القرن الرابع والثالث ق.م. ويغفل أو يتغافل عن نظريات الفترة الهيللينستية المتأخرة(١٧). وأيًا كان تاريخه فإن طبيعة محتوياته تبرر معاملته باعتباره أحد أعمال المشائين الأوائل.

تبدو دراسة ديميتريوس كما لو كانت بعض الملاحظات المدونة حول بعض جوانب التأليف، ولاسيما التدوير والإيقاع النثرى وطبائع الأسلوب. والكلمة التى تستخدم بمعنى "الأسلوب" هى hermeneia، فهى تعنى "التعبير عن الفكر فى كلمات". يرفض المؤلف (36-37) وجهة النظر المطروحة في مؤلف لا يذكر اسمه. وفحواها أن هناك مستويين أسلوبيين فقط أى الأسلوب البسيط والأسلوب الفخم. وردا على ذلك يعرف ويصف أربعة مستويات للأسلوب: الأسلوب الفخم والرشيق والبسيط والقوى، ولكل خصائصه من حيث المحتوى والقاموس اللغوى والترتيب. ولكل نظيره الفاسد، فهناك على التوالى الأسلوب البارد والعاطفى (المنفعل) والجاف والخشن. وانسجامًا مع القيم المشائية تؤكد الدراسة ضرورة أن تكون كل الملامح الأسلوبية لائقة بمستوى الجدية فى المحتوى، وعلى أن يكون الصوت مرتبطًا بالمعنى. ومع أنه لا يتم شرح فكرة الذوق شرحًا كافيًا، فإننا نجدها متضمنة فى كثير من الفقرة (على سبيل المثال ٦٧، ١٣٧، ٢٨٧).

ومعظم الأمثلة مقتطفة من كتاب النثر، دون أن يعنى ذلك عدم وجود مقتطفات شعرية. ولاسيما من سافو التى حظيت بإعجاب المؤلف الشديد. ولكنها تمثل معضلة نقدية بالنسبة له؛ لأنها "تنتزع الكثير من الجاذبية بفضل بعض الحيل التى هى نفسها محل تساؤلات وصعبة" (١٢٧). والاختلافات الأسلوبية فيما بين قصائدها كبيرة وقصدية (*ek tes proaireseos* فقرة ١٦٨). وكما توحى هذه الفقرة فإن ديميتروس يشارك فى الموقف البلاغى العام، وفحواه أن الشاعر أو الناثر يهيمن هيمنة كاملة وواعية على مادته،

---

(١٧) Schenkeveld, *Demetrius*, pp. 135-48.

هناك إشارات محتملة لدراسة فيلوديموس:

(*Rh*. 1, p. 165, Sudhous, cf. Grube, *Demetrius*, pp. 53-4).

وهو ما يمكن أن يؤرخ العمل فيما قبل القرن الأول ق.م.

وبالمقابل فإن الموقف النقدى إزاءه يتخذ صورة محاولة إدراك نية المؤلف والتقنية التى يتبعها لنقل هذه النية إلى القارئ. يشير المؤلف بكثرة إلى "التبديل" **metathesis** وهى حيلة إعادة بناء سطر أو جملة بكلمات مختلفة أو بترتيب مختلف بهدف إظهار الاختلاف فى التأثير. لقد فعل أفلاطون ذلك بالنسبة للأبيات الأولى من "الإلياذة" فى الكتاب الثالث من محاورة "الجمهورية"، ونجد شيئًا من هذا القبيل عند ديونيسيوس الهاليكارناسى(١٨).

تفسح الدراسة مساحة واسعة لتناول ما نسميه أشكال الأساليب الخطابية **schemata** وتضرب الأمثلة. وواضح أن هذا الجزء من نظرية الخطابة قد مر بمرحلة تطور فيما بين عصر أرسطو والزمن الذى ينتمى إليه كاتب هذه الدراسة. ويُبذل جهد ضخم، وليس بالضرورة أن يكون ناجحًا دائمًا، لتحديد معالم تأثير كل نوع من الخطابة فى سياقه. ومن المشكلات التى تواجهنا هنا هو أن حذف الروابط (وتسمى هنا **dialysis** وبالمصطلح المعاصر **asyndeton**) أو تكرارها **(synapheia, polysyndeton)** يمكن أن يخلق الإثارة (٦١–٦٣). وفى مثل هذه الحالة وما شابهها لا يملك المؤلف أى تفسير، ويكتفى بالإشارة إلى بعض الاحتمالات.

وهناك ملمح فى هذه الدراسة يستحق الذكر، وهو أنها الوحيدة بين الدراسات البلاغية الكبرى التى تحوى مناقشة للأسلوب الملائم لكتابة الرسائل. وتقتطف فقرات من رسائل أرسطو وآخرين (٢٢٣–٢٣٥). ويقال لنا إن الرسائل ينبغى أن تكتب فى أسلوب يمزج بين الأسلوب البسيط والرشيق؛ فالرسائل مثل الحوار من جانب واحد. وهكذا تنجم السمة الأدبية لكتابة الرسائل من محاولة الاقتراب بها من تعقيد النوع الأدبى. وتعكس هذه المناقشة ازدياد دور الرسالة العامة والخاصة فى العصر الهيللينستى، ولكن لماذا لم يأخذ البلاغيون الآخرون هذا الموضوع العملى فى الاعتبار؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه.

ربما كان بعض النحويين يقومون بتدريس كتابة الرسائل، ولهذا اعتبره البلاغيون أمرًا حقيرًا ولا يتمتع بالوقار؛ لأنهم وضعوا نصب أعينهم دراسة تأليف الخطبة المدنية.

---

(١٨) **Greenberg, "Metathesis", pp. 262-70.**

ونرى فى رسائل شيشرون الوعى بأن الرسائل يمكن أن تصنف إلى أنماط على أساس من وظيفتها، وأن أسلوبها سيختلف باختلاف المحتوى، فهناك مثلاً رسالة التزكية. وفى النهاية نشرت كتب فى كتابة الرسائل ليستخدمها الطلاب(١٩).

صار التطور فى النثر الفنى ينظر إليه الآن على أنه يوازى التطور التاريخى فى أسلوب الرسم والنحت. ولقد تمت الإشارة إلى هذا الاتجاه من قبل فيما يتصل بالشعر عند أرسطو (*Po.* 6 1450a 25-9).

ويقول ديميتريوس إن الأسلوب النثرى المبكر كان صقيلاً وأنيقًا "مثل التماثيل القديمة، التى يبدو أن الفن فيها كان يتمتع بالبساطة الموفورة. أما الأسلوب النثرى اللاحق فيشبه تماثيل فيدياس التى تجمع بين الفخامة والدقة" (١٤). وهذا الموضوع تم تطويره فيما بعد فى كتابات شيشرون وديونيسيوس وكوينتيليانوس وآخرين. وهكذا أظهر البلاغيون وعيهم بتطور الأسلوب الموازى للظواهر الثقافية الآخرى. وفى القرن الأول ق.م وصل بهم الأمر إلى الإحساس بأنهم يعيشون فى وقت متأخر من التطور الثقافى، وأن التعليم فى مجال التأليف ينبغى أن يتركز فى وصف الملامح الكبيرة للكلاسيكيات ومحاكاتها. وهكذا يتفادون التدهور ولا يسعون وراء مزيد من التطور أو التجديد. لا يتباكى ديميتريوس على تدهور الأسلوب فى عصره، مما يعد سببًا فى إعطاء مؤلفه تاريخًا مبكرًا، ولكن موقفه الثقافى هو بالقطع كلاسيكى؛ إذ يدعو إلى الحفاظ على الامتياز والإنجاز الذى تم تحقيقه. النقد بالنسبة له ليس تطوير نظرية أدبية جديدة، ولكن تجويد وتصحيح – أحيانًا – بعض التفاصيل فيما ألمح إليه كل من أرسطو وثيوفراستوس وغيرهما.

٧- البلاغة الهيللينستية

يرتبط ملمح مهم فى النظرية البلاغية الهيللينستية بالإبداع **invention**. يعزى هذا النظام المدروس لتحديد ووصف الموقف **stasis** (باللاتينية **status** أو **constitutio**) لخطبة

(١٩) Cicero, *Ep. Ad familiares* esp. 244.13, 12.30 Kennedy, *Greek Rhetotic*, pp. 70.

ما إلى هيرماجوراس Hermagoras من تيمنوس Temnos حول عام ١٥٠ ق.م(٢٠). وstasis هو الموقف الذى عندما يواجه الخطباء أو الكتاب يأخذهم إلى السؤال حول قضية ما. ونستطيع أن نجده فى أى خطاب برهانى، ولكنه بمنتهى السهولة يمكن أن يوصف فى قضية قانونية.

أولاً هناك تفرقة بين "المسائل العامة" والمناقشات الديالكتيكية (على سبيل المثال: هل من الحق قتل الطاغية ؟) والقضايا المحددة أو hypotheses حيث تسمى أسماء أفراد بعينهم (مثل: هل قتل بروتوس قيصر؟). والسؤال الأخير يمكن مناقشته على أساس واحد أو أكثر من أسس القضية الأربعة. فهناك سؤال عن الواقعة، وآخر عن التعريف، وثالث عن النوعية، ورابع عن الدافع أو الملابسات داخل الحدث. وهناك سؤال ضمن السلطان القضائى لمستمعين أو لمحكمة عليها أن تحكم، أم تراها تعود إلى تفسير قرار ما أو نص أو قانون، حيث يدخل مرة أخرى التأويل فى نطاق الخطابة ؟ لقد فقدت أعمال هيرماجوراس، لكن بوسعنا أن نجد نظرياته فى مؤلف شيشرون "فى الإبداع" De Inventione وفى "الخطابة إلى هيرينيوس" له Rhetorica ad Herrenium، وكلاهما من نتاج أوائل القرن الأول ق.م.

طبقت هذه النظرية، بمراحلها الكثيرة فى صياغة القضية ولغة اصطلاحية قوية، أساسًا لمساعدة الدارس على صياغة القضايا وتأليف الخطب، ولكنها تحوى مغزى النقد جزئيًا، لأنها عبارة عن محاولة لفهم الموضوع وكيفية تناوله فى قطعة من الكتابة البرهانية(٢١). وهكذا استخدم فى كتابات المعلقين الإغريق اللاحقين وهم يحللون خطب ديموستينيس وخطباء آخرين، ويستمر الحال فى الأوقات الراهنة عندما يستخدم أحيانًا أداة للتحليل البلاغى.

ومع أن قراءة النصوص وتحليلها يعدان ملمحًا من ملامح المدارس النحوية والخطابية، فإن التأكيد على التعليم نما نحو تحصيل الفنون العملية فى التأليف المكتوب أو

---

(٢٠) Matthes, "*Hermagoras*", pp. 58-214.

(٢١) بالنسبة لمعنى stasis بالنسبه لنظرية الادب انظر:

Trimpi, *Muses of One Mind*, pp. 245-84.

الشفوى، حيث درب الطالب عليه تدريبًا مكثفًا ولا تتوافر لدينا معلومات كافية حول طبيعة التمارين النحوية المدرسية progymnasmata حتى القرن الأول الميلادى؛ حيث نحصل على هذه المعلومات فى كتيب بالإغريقية وضعه آيليوس ثيون Aelius Theon. ومن المحتمل على أية حال أن تكون هذه المعلومات أقدم من ذلك بكثير (قارن *Ad Herrenium* 1. 13).

وبتطور النظام الإمبراطورى واجهتهم صعوبة؛ ففى العادة يبدأون بسرد قصة بسيطة، ثم على الطالب أن يعيد سرد قصة سهلة بكلماته هو، ثم يأتى دور الـ chria، أى إعادة حكى نادرة من النوادر عن شخص ما يقول أو يفعل شيئا ما، مع استخلاص العبرة. وأكثر تعقيدا من ذلك تدريب الـ ekphrasis أى وصف مكان ما أو عمل من أعمال الفن أو أى موضوع آخر. ثم تمرين الـ prosopopoeia (أى إلقاء خطبة على لسان شخصية تاريخية أو أسطورية). ثم المديح enkomion (مديح شخص أو مكان أو أى شىء). ثم تدريب الـ synkrisis (وهو المقارنة بين شخصين أو شيئين). وكان الطالب يدرب كذلك على أن يشرح أقوال معروفة عن الفضيلة أو الرذيلة، وأن يطور مناقشة ويمارس فيها حينا موقف الرفض وحينًا آخر موقف التأكيد[٢٢].

ومن نتاج هذه الدروس والتدريبات ظهور مقطوعات أو وحدات تأليفية أدبية. كان التأليف الملحمى على سبيل المثال يتضمن السرد وكتابة أحاديث على لسان الشخصيات، ومقطوعات وصفية وماشابه ذلك. ويأخذ التدريب على الشعر الإليجى والغنائى هذه الأشكال أيضًا بصفة عامة على الأقل[٢٣]. وهكذا يمكن القول إن رسائل "البطلات" Heroides لأوفيديوس كانت فى الأصل تمارين من هذا القبيل على كتابة أحاديث شعرية على لسان الشخصيات الأسطورية.

وظلت التدريبات النحوية المدرسية progymnasmata تمارس باللغة الإغريقية حتى العصر البيزنطى، وهكذا استمرت تؤثر فى المواقف تجاه الأدب. ولكنها كانت أقل تأثيرًا

---

(٢٢) Kennedy, *Greek Rhetoric*, pp. 54-73.

(٢٣) Cairns, *Generic Composition*, pp. 89-90.

نسبيًا فى الغرب، ولكن الكتاب المنسوب إلى هيرموجينيس تُرجم إلى اللاتينية على يد بريسكيانوس(*) Priscianus حوالى ٥٠٠م. وقدم كتاب أفثونيوس Aphthonios إلى مدرسى عصر النهضة عن طريق ترجمة أنجزها رودولف أجريكولا Rudolph Agricola فى أواخر القرن الخامس عشر.

واتخذت التدريبات الخطابية أو الإلقاء الخطابى إبان القرن الأول ق.م فى روما شكل suasoria أو "المقال الخطابى" الذى كان يتضمن قدرًا من تمثيل شخصية تاريخية أو أسطورية وشكل الـ controversia أو "المناقشة الخطابية"، وهى خطبة متخيلة أمام محكمة حيث تطبق قوانين محددة ويرسم موقف معين للدارس الذى تختبر قدرته(٢٤). ونتعرف على طبيعة هذه التدريبات من المؤلف اللاتينى الذى وضعه سينيكا الأكبر، وستتم مناقشته فى الفصل التاسع، القسم الأول فى الصفحات التالية. ولكن سينيكا (الخطيب) يضمن مؤلفه إشارات إلى الإلقاء الخطابى الإغريقى. وفى كل هذه التدريبات كان توسيع auxesis مادة محددة جزءًا أساسيًا فى عملية التدريب على التأليف. وامتد هذا الموقف إلى النصوص الأدبية. حيث يعمل معظم المؤلفين على مادة موروثة وفى إطار أساليب تقليدية وأشكال عروضية معروفة، وعليهم السعى وراء الأصالة فى الجمع الجديد بين تفاصيل جديدة وتلميحات وحيل بلاغية.

(*) بريسكيانوس ازدهر فى أوائل القرن السادس الميلادى، وكان قد ولد فى قيصرية بموريتانيا، وقام بالتدريس فى القسطنطينية، ومن أشهر مؤلفاته "أسس النحو" Institutiones grammaticae، ويقع فى ثمانية عشر كتابًا ويعد من أضخم المؤلفات النحوية باللغة اللاتينية.

(٢٤) Bonner, *Declamation*, pp. 1-26.

الفصل السادس

الدرس الهيللينستى الأدبى والفلسفى

تأليف (١-٧) جورج أ. كينيدى (جامعة نورث كارولينا) (٨) دورين س. إينس (جامعة أكسفورد)
ترجمة: أحمد عتمان

هزم فيليب المقدونى الأول المدن الإغريقية فى موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ ق.م. ومع أنها احتفظت ببعض السيادة على شئونها الداخلية، فإن أهميتها السياسية تلاشت إلى حد بعيد. وفيما بين ٣٣٦ و٣٢٣ق.م استطاع ابنه الإسكندر الأكبر أن يوسع حدود الإمبراطورية المقدونية إلى ما لم يسبق به عهد، وذلك عبر آسيا الصغرى ومصر وما بين النهرين والشرق الأوسط. وسايرت هذا التوسع اللغة الإغريقية والتعليم والأدب والدين. وتحت حكم خلفاء الإسكندر وخلال خمسين عامًا صارت الإسكندرية عاصمة مصر. أما برجامون فى آسيا الصغرى وبعض المدن الشرقية الأخرى فهى المراكز السياسية والتجارية والثقافية. هذا مع أن أثينا ظلت تحتفظ بالمدارس الفلسفية التى تأسست هناك فى القرن الرابع ق.م، مثل أكاديمية أفلاطون (التى تطورت إلى مدرسة شكية)، والمدرسة المشائية التى أسسها أرسطو، والرواق الذى أسسه زينون وأتباعه، وحديقة الإبيقوريين.

وكان لظهور الممالك الهيللينسية أثر فى الحياة الأدبية؛ ذلك أن محور انتباه الكتاب أصبح يتمركز فى البلاط الملكى. ظهرت من جديد مؤسسة الرعاية، التى كانت مهمة بالنسبة للشعراء الإغريق الأوائل، ولكنها اندثرت فى أثينا الكلاسيكية، وبظهورها أعطت دفعة قوية للملق. ومن أشهر الأمثلة على ذلك إليجية كاليماخوس عن تأليه "خصلة شعر برينيقى" Berenike ملكة مصر. وهذه الإليجية هى جدة قصيدة ألكسندر بوب "اغتصاب خصلة الشعر". وبالنسبة لتاريخ النقد الأدبى كان أهم تطور تأسيس الموسيون ومكتبة الإسكندرية التى أصبحت مركزًا لتحقيق النصوص وشرحها على أساس أدبى وتاريخى، وكذا كتابة السير والدرس اللغوى. والظاهرة السكندرية فى التأليف الشعرى، التى تجمع مابين الثقافة والبراعة الفنية، مفضلة الأنواع الأدبية الأقصر طولاً مثل الإليجيات والأناشيد، والإبجرامات والإيديليون. وهذان التطوران، الفقه والسكندرية، مرتبطان ومتداخلان، وغالبًا ما تأثرا بتعاليم البلاغيين والفلاسفة الذين سيطروا على التعليم العام والعالى على التوالى.

١- الموسيون والمكتبة

بموت الإسكندر الأكبر عام ٣٢٣ ق.م استولى القائد الإغريقى وأبرز رجال القائد

الراحل بطلميوس على مصر وحكمها لمدة أربعين عامًا. كان رجلاً إداريًا عبقريًا وأديبًا؛ إذ كتب سيرة الإسكندر الأكبر. ومن بين المؤسسات التى أنشأها الموسيون والمكتبة الملحقة بقصره فى الإسكندرية. كان الموسيون بمثابة مجمع للعلماء على رأسهم كاهن يعينه الملك. ويعمل الموسيون كما تعمل الآن المؤسسات العلمية العليا فى عالمنا المعاصر، وتعين هيئة العاملين فى الموسيون من الشعراء والعلماء، ويزودون بكل ما يلزم لتسهيل عملهم. وتدفع لهم أجور مجزية. وكان لهم أن يكرسوا كل وقتهم للبحث، ولكن بعضهم اتخذ له تلاميذًا، وبذا وفروا تعليمًا منظمًا وطلبة يتخرجون. كان محور البحث هو العلم مثل الدراسات الجغرافية، التى قام بها إراتوسثينيس. وجرت أبحاث أدبية مثل جمع النصوص الكلاسيكية وسد الفجوات بها وإصدار طبعات لها وشرحها أو تفسيرها. وجمعت الكتب من كل أنحاء العالم الإغريقى، بما فى ذلك أثينا. ووضعوا قوائم للكتب المحفوظة بالمكتبة، التى بلغت مئات الألوف من اللفافات البردية.

وفى النهاية بنيت مكتبة أخرى (صغرى) تضم الفائض من هذه الكتب. ووفقًا لما جاء عند بلوتارخوس ("قيصر" ٤٩) أحرقت المكتبة فى أثناء الحصار الرومانى للإسكندرية عام ٤٧ق.م. وتؤكد مصادر أخرى أن الدمار لم يكن شاملاً بل جزئيًا. وكما يقول رودولف فيفر Rudolf Pfeiffer العالم المحدث والثقة فى مجال الدراسات الهيللينستية:

"هذا الولع غير المسبوق بالكتب قد ازداد أواره بفضل الشعراء – العلماء، الذين كانوا فى مسيس الحاجة للنصوص. وبمصادفة رائعة استجاب الرعاة والمستشارون الملكيون على الفور لهذه المطالب، التى لاترد، وعلى نحو كريم. وسنجد شيئًا من هذا القبيل يتكرر فى إيطاليا عصر النهضة عندما أدى حماس الشعراء والإنسانيين من بترارك إلى بوليتيان إلى اكتشاف الكلاسيكيات وتشييد المكتبات الكبرى"[1].[*].

(١) Pfeiffer, *Scholarship*, p. 103.

(*) قارن أحمد عتمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٩–٣٠، ٣٣–٦٨.

٢- كاليماخوس والسكندرية

كان أول من وصف على أنه "شاعر وناقد أيضًا" (Strabo 14. 657) هو فيليتاس Philetas من كوس Cos، حيث نظم إليجيات ومليحمات وإبجرامات فى أواخر القرن الرابع ق.م. وهو الذى لاحظ الإعراض عن فنون الجمهور العريض فى إطار دولة المدينة – أى الملحمة والتراجيديا والكوميديا – وكل موضوعاتها البطولية والأخلاقية.

وعوضًا عنها اتجه الناس إلى "الكمال الفنى فى نطاق محدود"(٢)، وإلى مخاطبة المتعة الجمالية لقارئ مثقف صقيل الذوق. ولذا أصبح فيليتاس أنموذج الشعراء الجدد فى الإسكندرية، بمن فيهم كاليماخوس وثيوكريتوس، وخلفاؤهم الرومان بمن فيهم بروبرتيوس وأوڤيديوس. وكانت الموضوعات المفضلة فى هذا الاتجاه السكندرى الجديد الأسطورة، ولاسيما تلك التى لم تلق عناية من قبل فى الأعمال الكلاسيكية، والموضوعات العلمية مثل الأفلاك، وطقوس العبادة، والعالم الرعوى والحب الحسى، وأحيانًا الحياة الاجتماعية المدنية. وتمثل هذه الموضوعات فى الغالب تحولاً عن القضايا العامة إلى صورة متخيلة لعالم الماضى، أو إلى دائرة العاطفة الشخصية. وتعد هذه الموضوعات موازية لمحاولات المدارس الفلسفية الهيللينستية اكتشاف أساس ما للسعادة الشخصية والتحرر من المتاعب والمخاوف.

ومع أن الكوميديات كانت لا تزال تقدم فى أثينا، وهى من نوع الكوميديا الجديدة لمناندروس ومعاصريه، والتى قلدها فيما بعد فى روما بلاوتوس وترنتيوس، ولكنها كانت أيضًا تدور حول العواطف والعلاقات بين المواطنين من الأفراد العاديين، وهى أيضًا تؤكد رشاقة المعجم اللغوى المستخدم والشخصيات الواقعية.

يتمتع الشعر السكندرى بدرجة عالية من الوعى بالذات. فغالبًا ما نسمع صوت الشاعر فى قصائده. وأهم مثل على ذلك وعلى الشاعر السكندرى صاحب النظرية النقدية المتطورة كاليماخوس Callimachos (حوالى ٣٠٥– حوالى ٢٤٠ق.م). فهو الذى انشغل

---

(٢) Pfeiffer, *Scholarship*, p. 89.

بأعمال هيئة المكتبة، وأنتج "الفهارس" Pinakes أو "الفهرس الشارح" catalogue raisonné فى ١٢٠ مجلدًا؛ حيث صنفت الأعمال وفق جنسها الأدبى أو موضوعها، ورتبت أسماء المؤلفين ألفبائيًا داخل كل مجموعة، ومع كل اسم نبذة من السيرة والسطر الأول (incipit) من كل عمل معروف له.

كان كاليماخوس أيضًا من كبار الشعراء وأشهر أعماله هى "الأسباب" Aitia، وهى إليجية سردية فى أربعة كتب يصف فيها نفسه عندما نقل إلى جبل الهيليكون فى الكتابين الأولين، يسأل ربات الفنون عن الأسطورة والتاريخ والطقوس[٣]. وهذا الاستخدام للسؤال والجواب غير مسبوق فى الشعر الإغريقى، واستُعير من الدرس (الفقهى)؛ حيث نراه على سبيل المثال فى "المسائل" Problemata العمل المنسوب إلى أرسطو. وأدخل كاليماخوس تجديدًا ذا مغزى فى التقنية السردية، وهو ما سيحاكيه الشعراء اللاحقون، بما فى ذلك تعدد المستويات الزمنية وإدخال حكايات داخل الحكايات. وفيما بعد سلسلة "الأناشيد" Hymnoi الأدبية، فإن عمل كاليماخوس الشعرى الشائع عرفه القراء المحدثون إلى حد بعيد من الشذرات البردية المكتشفة فى مصر طوال المائة عام الأخيرة، ومازال عددها فى تزايد مستمر[٤].

وأشهر عبارات كاليماخوس المشار إليها كثيرًا هى التى تقول "الكتاب الكبير شعر مستطير"[٥] (megabiblio, megakakon)، وهى ملاحظة طريفة لا نعرف فى أى سياق قيلت. وربما تكون ردة فعل كاليماخوس أمين المكتبة إزاء طول اللفافات البردية. فمن خلال أعماله وممارساته لم يظهر اعتراضًا على الكتب الطويلة، طالما قسمت إلى وحدات صغيرة. ولكن العبارة أخذت، ويمكن أن تكون، على أنها رمز لمعارضته نظم الشعر الملحمى التقليدى، مثل "رحلة السفينة أرجو" Argonautica لمعاصره أبوللونيوس الرودى أو الرودسى Apollonios Rhodios. أما معالجته هو للأسطورة فعلى نحو أخف وألطف،

---

(٣) P.J. Parsons, Callimachus. Victoria Berenicis", Zeitschrift für papyrologie und Epigraphik, 25 (1977) 1-50.

(٤) انظر عرض: Bulloch, "Hellenistic Poetry", pp. 549-70.

(٥) Callimachus, Fr. 465 ed. Pfeiffer, From Athenaeus. 3. 72a.

ويبدو أنه شعر بأن الروح البطولية، ومن ثم الملحمة الجادة، لايمكن إحياؤهما بنجاح مرة أخرى؛ فالدقة والصقل فى التعبير، الذى يتواءم مع روح العصر، يمكن ممارسته فقط فى تناول أحداث قصيرة، التى يمكن مع ذلك أن تُفسح مكانًا لما يتصل بها من ملابسات. ويمكن أن تُصاغ فى إطار سردى. وتعطى "تناسخات" أوڤيديوس (الشاعر الأوغسطى) – وهو سكندرى الروح – مثلاً جيدًا على هذا المبدأ. ومع أن كاليماخوس أعجب أشد الإعجاب بأشعار هوميروس، الأثر الضخم الباقى من الماضى، إلا أن أعمال هيسيودوس بدت أكثر ملاءمة للعصر. وما كان ينقص هيسيودوس ويمكن سده الآن المعجم اللغوى الأكثر دقة، والهيمنة الأكبر على الصورة الشعرية وظلال المعانى الضمنية. وكما اعتقد البلاغيون أيضًا فالأدب انعكاس للعصر الذى ألف فيه، وكما حدث فى الخطابة صار تقويم جودة الأسلوب يتجه إلى إمعان النظر فى الوحدات الصغيرة، بدلاً من المسح الشامل للعمل برمته، فالرؤية تضيق ولكنها تزداد حدة.

وتتلخص آراء كاليماخوس فى بضعة أبيات من الكتاب الأول فى "الأسباب"، حيث يقول:

بعيدًا بعيدًا يا فكرة الحسد المدمرة
من الآن فصاعدًا أحكم على الشعر بالبراعة فى نظمه
وليس بالحلف الفارسى
لا تسلنى أغنية ضخمة
فالصاعقة ليست بيدى، ولكنها بيد زيوس
وللمرة الأولى وضعت اللوح على ركبتى
قال لى أبوللون الإله الذئب(*):
"لتكن أضحيتك أيها الشاعر سمينة قدر المستطاع
ولكن لتكن ياصديقى ربة الفن الملهمة لك نحيلة قدر الإمكان"

(*) من ألقاب أبوللون فى الأسطورة الإغريقية Lykeios أى "طارد الذئاب" أو "الذئبى"، وربما يعود ذلك إلى أنه فى الأصل كان إلهًا يحمى الحقول البرية والقطعان ضد أعدى أعدائها وهى الذئاب.

أما أنا فهذا ما قلته:
هناك عليك أن تشق طريقك "حيث لم تطأ العربات قط،
ليست لك الطرق العامة التى طرقها الآخرون
ولا الطرق الواسعة السريعة
بل الطرق الجانبية(*) التى لم يطأها أحد قط
لا يهم أن تأخذ ممرًا أضيق
وبين أولئك نغنى
نحن الذين نحب زقزقة طائر الزيز
ولا نطرب لنهيق الحمير
دعهم ينهقون مثل الحيوان طويل الأذنين
أما أنا فسأغنى هامسًا، مثل الطائر ذى الجناحين(٦) "(**).

تشير هذه الفقرة إلى المعارضة التى أثارها كاليماخوس لدى السلفيين فى الوسط النقدى السكندرى؛ حيث احتد الخلاف ووصل إلى حد العداء الشخصى. وكان موقف كاليماخوس هو موقف الإحساس بالفوقية واستقطاب الصفوة. هنا يتحدث أبوللون، ويعطى لآراء كاليماخوس قوة التصديق. ولم يعد الآن مقبولاً أن نأخذ هذا على أنه تجربة الإلهام التى تحدث عنها الشعراء الإغريق الأوائل. ولكنه تقليد مصطنع تصوره مسحة من السخرية. والرأى النقدى الأساسى الذى يفصح عنه هنا هو أن موضوعات الشعراء القدامى أصبحت الآن جامدة وينبغى تجنبها، وأن التفوق المميز فى الشعر يقابل الامتياز فى الأسلوب الخطابى، أى الرشاقة متجنبًا الملحمية واللغة الفضفاضة أى المتضخمة، بل عليه أن يسعى إلى أن يكون نحيفًا leptos دقيقًا وصقيلاً، لا سمينًا خشنًا وضخمًا pachys، هذا ما يتطلبه منا العصر الحديث، أى "الريجيم" (فى النظام الغنائى)، وسنجد المجاز المستمد من

(*) يحمل الباب الخامس من كتاب أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، عنوان "الأدب السكندرى والبحث عن طرق جانبية"، ص ٥٢٥-٥٨٦.

(٦) Bulloch, "*Hellenistic Poetry*", p. 559.

(**) أورد النص الإنجليزى ترجمة من: المرجع السابق.

الفيسيولوجيا فى المناقشات النقدية الإغريقية واللاتينية التالية حول الأسلوب(٧).

٣- نيوبتوليموس من باريون

يمكن رؤية المعارضة لآراء كاليماخوس فى الاستمرار فى كتابة الملاحم بقلم أبوللونيوس على سبيل المثال. وفى منتصف الطريق كانت هناك نظرية للشعر أكثر أرسطية، وتدعو للوحدة، ولكنها قبلت الصقل الأسلوبى ووجدت المتحدث بلسانها فى شخص نيوبتوليموس Neoptolemos من باريون Parion. ومن المحتمل أن يكون معاصرًا لكاليماخوس، تلقى العلم بوصفه مشائيًا ثم جاء إلى الإسكندرية طلبًا للعمل. فقدت أعماله ولكن من الممكن إعادة بنائها جزئيًا بفضل الإشارات الواردة عند فيلوديموس Philodemos "فى الشعر" واستخدام هوراتيوس لها فى "فن الشعر".

ووفقًا لما يقوله بورفيريون Porphyrion، وهو معلق لاتينى ظهر بعد هوراتيوس، فإن بعض المبادئ الرئيسة لنيوبتوليموس، وليست كلها، موجودة فى "فن الشعر" لهوراتيوس. وهناك اتفاق شبه كامل على تعاليم نيوبتوليموس، وإلى أى مدى اتبعه هوراتيوس. ولكن هناك ثلاثة مفاهيم يبدو أنها كانت محور نظريته، وهى poiema (القصيدة) و poiesis (الشعر) و poietes (الشاعر) (٨).

تبدو كلمة poiema فى نظرية نيوبتوليموس بمعنى جديد؛ فهى تشير إلى "التقنية" فى نظم الشعر، وربما تقابل lexis بمعنى "المعجم اللغوى" أو hermeneia الأسلوب فى البلاغة. إنها إذن تعنى اللفظ الشعرى، والتأليف، والأسلوب. ويُستخدم هذا المصطلح أحيانًا للدلالة على سياق قصير فى قصيدة أطول. وهذا ما يتفق مع ما ذهب إليه كاليماخوس من التأكيد على الوحدات التأليفية الصغيرة. وهو يتفق أيضًا مع منهج البلاغيين فى النظر إلى الأسلوب على اعتبار أنه يمكن فصله عن المحتوى، مع أنه يتناسب معه.

ولكن نيوبتوليموس اعتبر مناقشة poiema لا يرقى إلى مستوى شعرية كاملة،

---

(٧) **Quadlbauer, "*Genera dicendi*", pp. 65-6.**

(٨) **Brink, *Horace I*, pp. 43-150.**

واستبقها بمناقشة الفهم الأكثر أرسطية، وهو "الشعر" poiesis الذى يحوى المحتوى والفكرة والحبكة hypothesis والشخصيات. أما المفهوم الثالث، وفقًا لفيلوديموس، الذى أضافه نيوبتوليموس؛ فهو "الشخص الذى يمتلك فن نظم الشعر. ولديه القدرة على أن ينقل ذلك على أنه شكل فنى جنبًا إلى جنب مع الـ poiema والـ poiesis. ولعل المناقشة حول الشاعر poietes تذكرنا بتأكيد البلاغيين على قدرة الخطيب، وربما تكون متأثرة بمحاورة أرسطو "عن الشعراء". وربما تكون منعكسة فى "فن الشعر" لهوراتيوس (أبيات ٢٩٥-٤٧٦)؛ حيث تناقش أدوات الشاعر ومعارفه ومادته. وتظهر الشذرات التى حفظها فيلوديموس، إذا صحت قراءتها بعد إعادة بنائها، أن نيوبتوليموس يؤكد الوظيفة الأخلاقية للشعر "من الضرورى بالنسبة للشاعر الكامل أن يفيد جمهوره فيما يتصل بالفضيلة، وذلك بقيادة الروح psychagogia للحديث على نحو نافع. وهوميروس نفسه يمتع، ولكنه يفيد أكثر"[٩]. وكلمة psychogogia هى نفسها التى نلتقى بها فى الفصل الخامس القسم الثالث فى تعريف أفلاطون للخطابة (البلاغة)، وهى تتضمن الوعى بأن للقارئ حضورًا فى الأدب[*]. وهنا يبدو أننا قد تحركنا من أرسطو والمقولة الكلاسيكية عند هوراتيوس ("فن الشعر" ٣٤٣)، وهى نواة الفكرة السائدة فى العصور التالية، أى أن الشاعر ينبغى أن يمتع ويفيد. وهذا ما يُقاس بما حدث فى عالم الخطابة؛ فالمبدأ الشيشرونى (*De Or.* 2. 115, *Orator* 69) وهى فكرة متطورة عن المبدأ الأرسطى فى رسم الشخصيات ethos والانفعال pathos، وفحواه أن الخطيب يجب أن يعلم ويجذب ويحرك.

٤- المشاؤون ونقد التراجم (السير)

واصل أتباع أرسطو فى المدرسة المشائية اهتمامهم بالتطور التاريخى للشعر، ليحل بعض المشكلات النقدية (على سبيل المثال "فن الشعر" ٢٥). ومن هؤلاء ثيوفراستوس، هيراكليديس البونطى Heraclides Ponticos أريستوكسينوس Aristoxenos (الأكثر

---

(٩) P.33 Jensen, cf. Pfeiffer, *Scholarship*, p. 166.

(*) سبق لنا مناقشة هذه الفكرة حتى بالنسبة لأشعار هوميروس راجع أحمد عتمان، "أغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته" مجلة الثقافة، عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦)، ص ٦٢-٦٦.

شهرة بفضل كتابه عن "الموسيقى") ديكايارخوس Dikaiarchos وخامايليون Chamaealeon وبراكسيفانيس Praxiphanes وغيرهم(١٠). ومن أهم خصائص النقد المشائى اهتمامه بالمعلومات الواردة فى سير الشعراء. حقًا إن "فهارس" كاليماخوس توفر بالطبع بعض المعلومات عن هذه السير، ولكن اهتمام المشائين بالجانب الأخلاقى فى الشخصية شجع على الاهتمام غير المسبوق بالسيرة، وأخذت أعمال المؤلفين بوصفها مصادر للمعلومات عن ملابسات حياتهم والبيانات الشخصية والاهتمامات(١١). واستخدم هذه المادة فيما بعد معلقون ونقاد ليشرحوا بعض الفقرات فى هذه المؤلفات.

وشاع هذا الاتجاه، ومع أن كاتبى السير المشائين استخدموا أدلة خارجية كلما كانت فى متناول اليد، فإذا لم يجدوا لجأوا إلى استنطاق النصوص مقتطعين منها الإشارات التى كلما كانت مثيرة كلما كانت مفضلة، وصارت السيرة نتاجًا وتوسعًا بلاغيًا يستهدف تسلية القارئ. ولعل أهم مثل وصلنا من العصر الهيللينستى هو الشذرة البردية عن حياة يوريبيديس من تأليف ساتيروس Satyros فى الإسكندرية إبان القرن الثالث ق.م(١٢).

وانطلاقًا من الصورة الشعرية للبحر فى غنائيات يوريبيديس، والرواية المتناقلة عن هذا الشاعر بوصفه كارهًا للبشر، ينسج ساتيروس خيوط قصة مفادها أن يوريبيديس عاش منعزلاً فى كهف قريب من البحر. ومن قصة موت بنثيوس فى "عابدات باكخوس" بعد أن مزقته النساء إربًا إربًا. تأتى القصة التى يحكيها ساتيروس وفحواها أن كلاب الصيد الضالة هاجمت يوريبيديس(١٣). وبعد أن لاقت هذه القصص قبولاً وشيوعًا، تستخدم لتفسير النصوص، وقد طبعت بترجمة إيطالية.

٥- الدرس الأدبى السكندرى

يمكن إعطاء صورة عن الدرس الأدبى فى الموسيون والمكتبة بالتناول الموجز لما

(١٠) لمزيد من التغطية راجع: Podlecki, "*Peripatetics*", pp. 114-37.

(١١) Momigliano, *Greek Biography*, pp. 65-84.

(١٢) Graziano Arrighetti, *Vita di Euripide*, (Pisa 1964).

(١٣) Lefkowitz, *Euripides*, pp. 195-6.

هو معروف عن جهود أربعة من كبار علماء الإسكندرية، ونعنى زينودوتوس Zenodotos وإراتوسثينيس Eratosthenes وأريستوفانيس Aristophanes البيزنطى وأريستارخوس Aristarchos. وما نعرفه عن جهود هؤلاء وغيرهم من العلماء وصلنا أساسًا من المقتطفات والنقول التى وردت فى الشروح والتعليقات البيزنطية، مثل تعليقات يوستاثيوس Eustathios على الأشعار الهومرية فى القرن الثانى عشر. هؤلاء الأربعة جميعًا قاربوا النصوص الأدبية بوصفها تجارب جمالية ينبغى أن تمتعنا. ولم يحفلوا كثيرًا بالنواحى الأخلاقية أو الاستعارية المجازية، وكان اهتمامهم الرئيس هو البحث فى صحة نسبة هذه النصوص إلى مؤلفيها وأصالتها.

أصبح زينودوتوس الإفيسى أول أمين لمكتبة الإسكندرية حوالى ٢٨٤ ق.م. كانت طبعته "للإلياذة" و "الأوديسية" وتصحيحاته لـ "أنساب الآلهة" لهيسيودوس وأعمال أناكريون وبنداروس هى أول الجهود للوصول إلى نص محقق موثوق به. وعندما وصل إلى بيت فى الأشعار الهومرية، وشكَّ فى صحة نسبته، وأنه منتحل، تركه فى النص لكى يعرف بأمره القارئ، ولكنه رفض صحة نسبته وأصالته ووضع فى الهامش خطًا أفقيًا obelos. ولأنه لا يكتب تعليقًا، فلم يعط أسبابًا لقراراته التحريرية. ويبدو أنها قد قامت على أساس من القرارات التى وجدها، أو التى لم يجدها، فيما اعتبره أقدم وأفضل المخطوطات.

وفى بعض الحالات نجده متأثرًا ببحوثه فى استخدام الكلمات، ذلك أنه أيضًا جمع "معجمًا هومريًا" مرتبًا ترتيبًا ألفبائيًا. ومع أن زينودوتوس لم يضع نظرية فى تحقيق النصوص، فإنه مع ذلك يمكن اعتباره الأب لهذا التخصص الفرعى من البحث الأدبى. وبدأ الإسكندر الأيتولى Alexandros عملاً مماثلاً فى الوقت نفسه بشأن شعراء التراجيديا، وكما بدأ ليكوفرون عملاً آخر مثله بشأن الكوميديا.

وكان أبوللونيوس الرودسى هو خليفة زينودوتوس أمينًا للمكتبة. ولا نعرف إلا القليل عن عمله فى الدرس الأدبى، وأما نظريته الأدبية فيمكن أن نستخلصها من قصيدته الملحمية "الأرجونوتيكا" Argonautica؛ فهى تحاول إحياء الروح البطولية، ولكنها فى الوقت نفسه تظهر الاهتمام السكندرى بالمعجم اللغوى، وتطور قصة الحب بين ياسون

وميديا، مع التعمق فى البعد النفسى.

وكان خليفة أبوللونيوس (حوالى ٢٤٥ ق.م) هو إراتوسثينيس Eratosthenes من قورينى Kyrene. ومع أنه أول من أطلق على نفسه لقب "فقيه" philologus (Suetonius, *De grammaticis* 10)، فقيل إنه كتب دراسة فى الكوميديا، فإن أهم إنجاز له كان فى الرياضيات والجغرافيا؛ حيث حسب بدقة ملموسة محيط الأرض ومسافة ابتعاد الشمس. ولكن مؤلفه "الجغرافيا" Geographia ناقش جغرافية هوميروس، وأنحى باللائمة على أولئك الذين يظنون أن هوميروس أراد أن يعلم الناس الجغرافيا واللاهوت والأخلاقيات أو أى شىء آخر. كان يظن أن جولات أوديسيوس كانت مجرد خيال، وأن هدف الشاعر كان إمتاع السامعين.

وقال إراتوسثينيس (Strabo 1.15) "يهدف كل شاعر إلى قيادة الأرواح psychagogia، وليس إلى التعليم" وكلمة psychagogia هنا، فى مقابل التعليم، تعنى "سلب الألباب"، وهو نوع رفيع من المتعة. واستخدم نيوبتوليموس هذا المصطلح فى فقرة سبق أن اقتطفناها، مما يوحى بأنه ربما كان يرد على معاصره إراتوسثينيس بإصراره على أن المتعة تأتى معتمدة على التعليم(١٤).

أصبح أريستوفانيس البيزنطى أمينًا للمكتبة حوالى عام ٢٠٠ ق.م وواصل العمل فى تحقيق ونشر الشعر الملحمى والغنائى والدرامى. علاوة على ذلك طور فى نظام العلامات الهامشية، فقد أضاف على سبيل المثال النجمة الصغيرة asterisk للدلالة على بيت مكرر من سياق آخر، أكثر ملاءمة فيما يبدو. وربما يكون أول من أبدى عناية منظمة بالترقيم، وشرع فى وضع علامات النبرة على الكلمات الإغريقية، فى محاولة للحفاظ على النظام الصوتى القديم فى الأوزان برغم التغيرات الطارئة فى النطق باللغة المعاصرة. وحتى عصر أريستوفانيس كان الشعر الغنائى يكتب فى سطور متصلة مثل النثر، وهو أول من قسم أبيات هذا الشعر إلى وحدات عروضية Cola. كان محققًا ومحررًا محافظًا مثل زينودوتوس

---

(١٤) Pfeiffer, *Scholarship*, p. 166.

ولكن أحكامه كانت أكثر تأثرًا بدراسة استخدام الكلمات. على سبيل المثال اعتبر زينودوتوس، البيت الرابع والخامس من "الإلياذة" منتحلين، ويفترض أن ذلك يعود إلى أنهما لم يردا فى نصوص "الإلياذة" الأسبق. وقد ثبت أن التركيبة النحوية تقود بسلاسة من البيت الثالث إلى السادس (أى بدون الرابع والخامس). لقد وضع أريستوفانيس هذه الأبيات محل تساؤل كما فعل زينودوتوس، ولكنه اعتبرها أصيلة وصحح الكلمة daitos بمعنى "الطعام" فى البيت الخامس وجعلها pasi أى لكل، على أساس أن كلمة dais (طعام) فى لغة هوميروس تعنى وجبة بشرية مشتركة، ومن ثم لا تستخدم استخدامًا سليمًا عندما تعنى طعام الحيوان، وهو المعنى المطلوب فى السياق الحالى. كما وضع علامة على البيت ٢٩٦ من الكتاب الثالث والعشرين "بالأوديسية" على أساس أنه النهاية telos بالنسبة للملحمة. ولا ندرى لماذا فعل ذلك، ربما لأنه شعر أن القوة الشعرية للعمل تنهار هنا عند هذه النقطة(١٥).

ومع أن أريستوفانيس البيزنطى لم يكتب تعليقات على النصوص فإن دراساته المؤلفة فى الموضوعات الأدبية جمعت الأقوال المأثورة، ووفرت ببساطة مقدمات للتراجيديات والكوميديات hypotheses. وكانت هذه هى جدة "الملخصات" hypotheses فى مخطوطاتنا ونصوصنا المطبوعة، وهى تقدم الخطوط العريضة للحبكة وتعرف بالمعالجات السابقة للقصة. وتزودنا ببعض المعلومات عن العرض الأول للمسرحية. وجمع أيضًا عملاً معجميًا مهمًا هو الذى يحاول تحديد معانى الكلمات المبكرة والمتأخرة. وصنف الكلمات على أساس الموضوعات، ولأول مرة حدد مفاهيم تصريف الأفعال وإعراب الأسماء الإغريقية سعيًا وراء قواعد مورفولوجية عامة على أساس القياس. وكان هذا مدعاة هجوم الرواقى خريسيبوس Chrysippos فيما بعد؛ إذ زعم الأخير أن الكلمات ليست على وفاق مع الأشياء التى تعبر عنها، وأن الاستخدام النحوى يتحكم فيه الاستثناء من القواعد. واستمر لفترة طويلة الجدل حول القاعدة والاستثناء، وسنعود إليه فى الفصل السابع القسم السادس أدناه.

---

(١٥) Pfeiffer, *Scholarship*, p. 175-7.

ومع أن أريستوفانيس البيزنطى كرس دراساته للمؤلفين الكلاسيكيين الموروثين من الماضى، فإنه كان معجبًا فيها بالكوميديا الجديدة التى نظمها مناندروس، وهو ما تلخصه الإبجرامة "أى مناندروس، أيتها الحياة، أى منكما حاكى الآخر"(١٦).

ويعكس هذا التناقض وجهة النظر المشائية فى الكوميديا باعتبارها محاكاة للحياة الواقعية. أما أن يكون هناك مغزى فى أن تكون الحياة تقليدًا للفن فهذه ربما خدعة محدثة. وأريستوفانيس البيزنطى هو أول ناقد معروف يشغل نفسه بموضوع السرقات الأدبية؛ لأنه عاب بلطف على مناندروس الاستعارات من شعراء آخرين، وأورد قائمة بهذه الاستعارات(١٧).

أسس أريستوفانيس البيزنطى وخليفته أريستارخوس **Aristarchos** فكرة القائمة المعيارية الأدبية **kanon** التى مارست تأثيرات هائلة طوال العصور القديمة، ومازال لها تأثيرها حتى اليوم. احتلت الملاحم الهومرية مكان الصدارة فى الشعر الملحمى. وعند نهاية القرن الخامس ق.م وكما نرى فى "الضفادع" لأريستوفانيس كان أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد تم الاعتراف بهم بوصفهم أعظم شعراء التراجيديا. والآن أعطى أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس هذه المكانة فى "القائمة" لثلاثة من الشعراء الإيامبيين الأوائل بقيادة أرخيلوخوس، ولتسعة من الشعراء الغنائيين يقودهم بنداروس. فقد قررا أنهم "كلاسيكيون" ينبغى تعميم قراءتهم فى المدارس. وهذه القوائم لا تضم أحدًا من الشعراء المعاصرين. كان لديهما إحساس بأن أعظم الأعمال الأدبية هى من ابداعات الماضى. وكانا يزعمان إصدار أحكامهما على الأفضل، وعلى ما ليس على هذا المستوى من الجودة. وهكذا جعلا من الناقد حكمًا ذا سلطان فيما يتصل بالنوعية، وقاضيًا فيما يتصل بالأصالة والانتحال فى النصوص. وبإنجازهما هذا حددا معالم الطريق فى تاريخ الأدب والنقد؛ لأن خلفاءهما الرومان وفى عصر النهضة (الأوروبية) والعصور الحديثة قد ساروا وراءهما وسلكوا مسالكهما بشغف زائد.

---

(١٦) Syrianos, *On Hermogenes*, ed. Rab III, p. 23. Pfeiffer, *Scholarship*, p. 190.

(١٧) Pfeiffer, *Scholarship*, p. 191.

وتتمثل أفضل صورة قديمة للنتائج فى استعراض عام للأجناس الأدبية الإغريقية واللاتينية أديبًا بعد الآخر فى الفصل الأول من الكتاب العاشر لمؤلف كونيتيليانوس "تعليم الخطابة" Institutio oratoria الذى يتضمن إشارات إلى أحكام أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس(*) النقدية.

واقتصرت قوائمهما فيما يبدو على الشعر، ولكن البلاغيين فيما بعد وسعوا العملية لتشمل كتاب النثر كما نرى فى قائمة "الخطباء الأتيكيون العشرة" التى يتصدرها ديموسثينيس. ولعل وضع قوائم لكتب الإنجيل، مع أنها تقوم على أساس من الأصالة الدينية أكثر من قيامها على القيمة الأدبية، يمكن القول بأنها عملية مشابهة. وحتى عهد قريب كان المدرسون المحدثون يستبعدون الأعمال الأدبية المعاصرة من مناهج التدريس، كما فعل أجدادهم الهيللينستيون، مع أنهم أضافوا أساسًا منطقيًا جديدًا لم يرد له ذكر فى الإسكندرية؛ أى أن البقاء لزمن طويل هو معيار التفوق الأدبى(**).

جاء أريستارخوس الساموطراقى على رأس مكتبة الإسكندرية خليفة لأريستوفانيس البيزنطى حوالى عام ١٥٣ق.م واكتسب شهرة أنه "الأكثر درسًا للأدب grammatikotatos" (Athenaeus 15, 671). وصلت تحقيقاته وطبعاته للشعراء إلى آفاق رفيعة من البحث العلمى. ومثل أريستوفانيس البيزنطى نشر دراسات فى القضايا الأدبية، وأهم من كل ذلك بدأ فى كتابة تعليقات شاملة. ووفقًا للموسوعة البيزنطية سودا Suda فإن هذه المؤلفات بلغت ثمانمائة كتاب.

ووصلتنا مقطتفات كثيرة وكبيرة من تعليقات أريستارخوس على "الإلياذة" فى مخطوط فينيسيا Venetian Codex رقم ٤٥٤ وتعود للقرن العاشر الميلادى. وتمثل هذه التعليقات المبدأ النقدى، أى أن كل مؤلف هو أفضل شارح لنفسه، وهى مقولة تنسب له مع أنها ذكرت لأول مرة – كما يحتمل – وفى كلمات كثيرة عند بورفيريون أى بعد ذلك

(*) هنا تورد النسخة الأصلية اسم أرخيلوخوس، وهذا خطأ مطبعى فيما يبدو.

(**) سبق لنا مناقشة هذه الفكرة ومعنى لفظ "الكلاسيكية" انظر أحمد عتمان، "نحن والكلاسيكية" مجلة "الأزمنة" العدد الثالث (مارس– أبريل ١٩٨٧) ص٢٨–٣٣.

بأربعمائة عام[١٨]. إنها تصف منهجه فى العمل، بمعنى أنه كان يفحص بعناية فقرات متوازية ليحدد إستعمال الشاعر للمفردات وفكره. وإلى حد أبعد مما ذهب إليه النقاد القدامى، حرص كل الحرص على النظر للقصيدة برمتها، وأكد العلاقة بين الكلام والشخصية، وشرح وظيفة المجاز والتشبيهات. ومع أنه فى العموم يظهر إعجابه بالنص محل الدراسة، فإنه فى بعض الأحيان انتقد بعض الفقرات باعتبارها غير ملائمة، أو يعيبها التزيد. ومن بين تعليقاته هناك تعليق على هيرودوتوس، وهذه أول دراسة علمية نقدية لمؤلف نثرى.

حاول علماء العصر الهيللينستى أن يستوعبوا لغة العصر البطولى ومجتمعه، ولكن يبدو أنهم لم يدركوا أن "الإلياذة" و "الأوديسية" تأتيان فى نهاية فترة طويلة من التطور الأدبى الشفوى[*]. لقد نظروا إلى عدم التناسق فى النصوص على أنها إلى حد كبير نتيجة الانتحال على يد المنشدين أو الناسخين اللاحقين، وآمنوا بهوميروس شاعرًا عبقريًا، وأنه هو مؤلف الأعمال المنسوبة إليه. ويستثنى من ذلك جماعة الفاصلين **hoi khorizontes** الذين استبقوا بعض الدارسين المحدثين؛ إذ قالوا بأن ملحمتى هوميروس هما من تأليف شاعرين مختلفين. ومن هؤلاء الفاصلين كسينون **Xenon**، الذى رد أريستارخوس على "تناقضه" بدراسة مستقلة. وانتقلت المسألة بعد ذلك إلى لونجينوس، الذى اقترح (9, 11-14) أنه يمكن رد الاختلافات بين الملحمتين إلى أن "الإلياذة" كانت من عمل الشاب هوميروس، وأن "الأوديسية" هى ثمرة شيخوخته.

ومن أبرز خلفاء علماء المدرسة الهيللينستية الأواخر ديديموس **Didymos** (ذو الأمعاء النحاسية) الذى عاش حوالى ٨٠- ١٠ق.م والذى قيل إنه كتب أربعة آلاف عملاً، وكانت إلى حد بعيد تجميعًا لكتابات سابقيه وشروحهم. ومن المحتمل أن التعليقات الإغريقية فى العصور الوسطى على بنداروس ومؤلفى الدراما مشتقة من عمله. ووصلتنا شذرة

---

(١٨) **Pfeiffer, *Scholarship*, p. 226.**

(*) حول مناقشة هذه الفكرة بالتفصيل راجع أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٢٧-١٠٧ المؤلف نفسه: مقدمة "الإلياذة" ص ٥-١٠٠.

بردية من تعليقه التاريخى، عمومًا، على "الفيليبيات" لديموسثينيس، وهو مثل فريد على منهجية عالم سكندرى فى شكله الأصلى(١٩). أما فى اللاتينية فإن المثل الوحيد الباقى للتعليق فى الفترة الكلاسيكية هو المناقشة القيمة للخلفية التاريخية والإشارات فى خمس خطب لشيشرون، وكتب هذا التعليق أسكونيوس بيديانوس Asconius Pedianus حوالى ٥٥م.

أسهمت مناهج النقاد السكندريين فى دراسات حول الكتاب المقدس، ووفقًا لرواية لاحقة فإن الترجمة السبعينية Septuagint، الترجمة الإغريقية للعهد القديم قد تمت فى مكتبة الإسكندرية على يد ٧٢ عالمًا استدعوا من جيروسالم بطلب من بطلميوس الثانى(٢٠). أما المعلقون على الكتاب المقدس فى العصر الإمبراطورى فقد تبنوا بعض تقنيات الفقه السكندرى مثل الاستشهاد وفقرات موازية لتحديد المعنى.

أما التفسير المجازى الاستعارى الذى أصبح من خصائص الشروح الأفلاطونية الجديدة والمسيحية السكندرية فله على أية حال سوابق أخرى؛ فهى تمثل تواصل منهج متطور أساسًا فى مدرسة برجامون ومكتبتها المنافسة للإسكندرية فى القرن الثانى والأول ق.م.، ويمكن الرجوع ببعض من التفسير المجازى لأشعار هوميروس إلى أوائل القرن السادس والقرن الخامس ق.م.، وهذا ما سبق أن ألمحنا إليه فى الفصل الثانى القسم الثالث. وهذا الاتجاه جاء من الرغبة التى أوحى بها على شكل منتظم أن يرى المرء فى النص تعليمًا فلسفيًا خاصًا أو الآراء الدينية للأورفية. وهذا ما لم يشجعه لا أفلاطون ولا أرسطو، ولكن رواقى العصر الهيللينستى رأوا فيه أسلوبًا مواتيًا لبث آرائهم فى الطبيعة والحياة. ومن المحتمل أن يكون أهم المفسرين الاستعاريين الرواقيين هو كراتيس Crates من ماللوس Mallos، الذى كان يعمل فى برجامون فى الوقت نفسه الذى كان يعمل فيه أريستارخوس فى الإسكندرية. وتضمنت دراسته تفسيرًا لدرع أخيليوس فى الكتاب الثامن

---

(١٩) Ed. Hermann, Diels and Wilhelm Schubert, *Didymus Kommentor zu Demosthenes* (Berlin 1904).

(٢٠) عن المصادر أنظر: Pfeiffer, *Scholarship*, pp. 100-101.

عشر من "الإلياذة" الذى تمثل أجزاؤه العشرة الدوائر العشر للسماء[٢١].

واقتضت الاستعارة رؤية فقرات شعرية تصويرية تتفق مع الاهتمام الرواقى النحوى فى تحديد معالم صور الكلام[٢٢]. ومن بين الأمور الرئيسة فى التفسير الاستعارى كانت katechresis، وهو مصطلح يستخدم لتسمية شىء لا اسم محدد له، و metalepsis (مشاركة) وهى كلمة ليست ترادفية وتوحى بمعنى وسط تعطيه معنى سياقيًا خاصًا. وبصفة خاصة الـ emphasis، وهو يعرف بأنه أسلوب توحى فيه الكلمات بأكثر من معانيها الحرفية.

وإذا نظر المرء للخلف ليراجع منجزات الدرس الأدبى الهيللينستى، والتى لا مثيل لها حتى نصل إلى منجزات فيلولوجى القرن التاسع عشر، ومن العسير عدم التهرب من النتيجة القائلة بأن العوامل التى مكنت من تحقيق ذلك تتمثل فى وجود المكتبات الضخمة وإمداد العلماء بما يحتاجون من العون والتأييد، مما أدى إلى وجود التزام مهنى بالحفاظ واستيعاب وشرح النصوص وحمايتها إلى حد بعيد من الأيديولوجيا السياسية أو الدينية. وعلينا أن نتذكر أن فلاسفة القرن الرابع ق.م.، أرسطو وثيوفراستوس بوجه خاص، قد وضعوا أسس المنهج المنطقى للبحث الموضوعى الذى يمكن تطبيقه على مجموعة واسعة من الظواهر المختلفة، بما فى ذلك الدراسات الأدبية. واستمرت المدارس الفلسفية فى توفير البيئة الصالحة للنقد الأدبى. وفى حالة الرواقيين والأبيقوريين سيطرت تعاليم كل منهم ومفاهيمهم عن اللغة والمعنى وطبيعة الكائن.

٦- النقد الرواقى

تشكلت الرواقية على يد زينون Zeno وكليانثيس Cleanthes فى نهاية القرن الرابع ق.م. وواصل خريسيبوس Chrysippos، وديوجينيس Diogenes من بابيلون، وبانايتيوس Panaitios وبوسيدونيوس Posidonios واصلوا المسيرة حتى القرن الأول، ثم جاء سينيكا Seneca وإبيكتيتوس Epictetus وآخرون فبسطوا هذه الفلسفة ونشروها،

(٢١) Ib., p. 240.

(٢٢) Barwick, "*Stoische Sprachlehre*", pp. 88-111.

حتى أصبحت على الأرجح هى الأكثر شيوعًا وشعبية فى العصر الهيللينستى وأوائل العصر الإمبراطورى، وكان لها عدد من الإسهامات فى مجال النقد الأدبى(٢٣).

وأكثر هذه التطورات شهرة النظرية الرواقية النحوية، والتى تشمل مبدأ الاستثناء واستخدام التفسير الاستعارى. وأقل شهرة، ولكنه ذو أهمية ما بالنسبة لنظرية الأدب، هو ذلك الجزء من المنطق ومن نظرية المعرفة الرواقية الذى تناول "الخيال" phantasia، أو تقديم الصور إلى عقل المفكر أو الكاتب، ومن خلال النص إلى القارئ. وتدين النظرية الرواقية هنا لأرسطو ومناقشته حول النفس فى الكتاب الثالث من "عن الروح" De Anima، وكذلك لمفاهيم أفلاطون فى محاورة "فيليبوس" Philebos و "تيمايوس" Timaios(٢٤).

وفى مناقشته لنظرية المعرفة ينسب شيشرون فى "الأكاديميات" (1. 40-1) إلى زينون من كيتيون Kition (٣٣٥-٢٦٣ق.م.) نظرية أن الإحساس ينتج عن اجتماع الأثر المقدم للعقل من مصدر ما خارجى، ومن موافقة عقلية تتعرف على صحة الصورة المقدمة. وهنا يتذكر المرء أفكار الإغريق الأوائل عن الفأل، كما تمت مناقشته فى الفصل الثانى الجزء الأول. والموافقة العقلية فعل اختيارى يكمن فى أنفسنا، وهى موافقة يمكن منحها أو منعها. والتأثير هو تقديم صورة (فى الإغريقية phantasia وباللاتينية visum)، ولكن ليست كل الصور المقدمة مقبولة، وتسرى فقط الصور التى لها من الوضوح والقدرة على الإيضاح (enargeia, declaratio) الخاص بها، ومن ثم تسمح بالاستيعاب (katalepsis, comprehensio)، أى استيعاب الصورة.

ومع أن الرواقيين بصفة عامة رأوا أن الفن محاكاة، إلا أن نظريتهم فى النهاية تقدم بديلاً لنظريات أفلاطون وأرسطو حول المحاكاة. ووفقًا لما ورد عند فيلوستراتوس Philostratos ("حياة أبوللونيوس من تيانا" ٦، ١٩) فى حديثه عن أعمال فيدياس وبراكسيتيليس Praxiteles، فإن الخيال phantasia هو الذى صاغ هذه الأعمال. وهى تمثل فنًا أكثر حكمة ودقة بكثير من أعمال المحاكاة؛ لأن المحاكاة تخلق أعمالاً كالتى رأتها،

---

(٢٣) De Lacy, "*Stoic Views*", pp. 259-61.

(٢٤) Imbert, "*Stoic Logic*", pp. 182-216. Eden, Poetic and Logic Fiction, pp. 67-111.

فى حين أن الخيال phantasia يخلق أعمالاً لم يرها. وهى ستدرك مثالها بالإشارة إلى عالم الواقع وغالبًا ما يعوق الخوف المحاكاة، أما الخيال فلا شئ يعوقه. والمثل الذى يضرب على سير هذه العملية ويؤخذ من المصادر الرواقية، هى قصة الرسام زيوكسيس Zeuxis الذى أبدع صورة مثالية لهيلينى الطروادية على أساس من الجمع التخيلى لأفضل الملامح لخمس نساء من كروتون Kroton (Cicero, De Invntione 2, 1-3). كانت كل العلوم والفنون والمهارات تعتبر فى نظر الرواقيين دليلاً يظهر المبدأ نفسه "فماذا يمكن انجازه بالفن، إذا لم يكن من يمارسه قد أدرك الكثير؟ (Cicero, Academica 2.22).

وينسب كذلك إلى زينون (Diog. Laert 7. 49) القول بأن "الخيال يأتى أولاً، وبعد ذلك الفكر، ولأنه قادر على الحديث eklaletike يعبر بالكلام عما جربه فى الخيال".

أضاف الرواقيون "الاختصار" إلى الفضائل الأسلوبية الأربعة المشائية (Diog. Laert 7, 59)، وكانت كتابتهم المهنية مروعة من حيث نقصان السمة الأدبية. ولكن خليفة زينون، كليانثيس، كان استثناءً وكما نرى فى قصيدته "النشيد إلى زيوس" التى تجسد الإله وتحتفى بحكمه. وقيل عنه (Cicero, De Finibus 2, 69) إنه أحيانًا كان يبدأ دروسه بصورة ترسمها الكلمات. ومن أهم مجالات التطبيق الدقيق للخيال phantasia فى الكتابة هو ما يسمى "القطعة الوصفية" ekphrasis، وهى وصف أدبى لعمل من أعمال الفن أو لشىء ما أو أى مكان، وكانت موضوعًا شائعًا فى الأدب الهيللينستى والأدب اللاحق، وكانت بمثابة تمارين فى مدارس النحو كما سبق أن أشرنا فى الفصل الخامس القسم السابع.

ويتم التأكيد بانتظام على الحدث الذى يحدث فى الصورة، وفى الغالب يفقد المتحدث هويته ويصبح المفسر للجمهور، وكما يفعل راعى قطعان المعيز فى وصف الكأس فى "الإيديليون" الأول لثيوكريتوس. ولكن الأمثلة الرومانية أحيانًا تكون أكثر ذاتية، وكما يحدث فى وصف آينياس لواجهات معبد قرطاجة فى "الإينيادة" (الكتاب الأول ٤٥٣–٤٩٣). ويمكن

أن يستخدم التصوير المجسد أساسًا للعمل برمته[٢٥]. وهذا مايحدث فى رواية لونجوس Longus "دافنيس وخلوى" Daphnis and Chloe. لقد أصبح مفهوم الخيال phantasia جزءًا من القاموس اللغوى البلاغى والنقدى فى اللغة الإغريقية واللاتينية[٢٦].

لقد قبل الرواقيون وجهة نظر "كراتيلوس" فى المحاورة الأفلاطونية التى تحمل اسمه عنوانًا، أى أن الأسماء توجد فى الطبيعة، وأن الصوت يقلد الأشياء[٢٧].

وعلى النقيض من علماء الإسكندرية كان اهتمام الرواقيين بعلم أصول الكلام (الإتيمولوجيا) ليس اهتمامًا تاريخيًا باستخدام الكلمات، ولكنه اهتمام فلسفى بالمعنى، وله علاقة بفلسفة الطبيعة والأخلاق عندهم. عرف بوسيدونيوس (حوالى ١٣٥-٥٠ ق.م) القصيدة poiema بأنها "القاموس اللغوى lexis الذى هو عروضى وإيقاعى ذو زخرف يذهب إلى ما وراء النثر". أما الشعر poiesis فقد عرفه بأنه "قاموس لغوى شعرى ذو مغزى" (Diog. Laert. 7. 60).

تحاكى القصيدة برمتها الحياة، ولذا ينبغى أن تكون الكلمات والأفعال والشخصيات ملائمة للحياة الواقعية. وكما يطبق فى التفسير الاستعارى فإن هذه المحاكاة يمكن أن تكون رمزية لا حرفية. وكانت هناك بعض الفروق فى الرأى فيما بين الرواقيين فيما يتصل بأساس النقد؛ إذ يبدو أن تلميذ زينون أى أريستو Aristo وأتباعه وضعوا المعيار الأساسى لقياس الشعر الجيد فى الأذن مؤكدين على ضرورة الصوت الحسن، بينما اتخذ كراتيس وأتباعه وجهة نظر أكثر عقلانية مؤكدين أهمية المحتوى والتفسير الفلسفى[٢٨]. ويظهر من جديد الموقف الأفلاطونى بطرد الشعراء عند خريسيبوس، الذى يقول إن مواطنى المدينة الفاضلة لن يفعلوا شيئًا من أجل المتعة (Plutarch, *Stoic Self-contradictions* 1044b).

يأتى معظم ما نعرفه عن الفلسفة الهيللينستية من شيشرون. ومن بين فقراته

---

(٢٥) Imbert, "*Stoic Logic*", pp. 198-209.

(٢٦) على سبيل المثال: Quintilianus, 6, 2, 29, 8, 3, 8, 10, 7, 15; Longinus, 15. 1

(٢٧) De Lacy, "*Stoic Views*", pp. 256-8.

(٢٨) Ib., pp. 252-6.

المهمة الكثيرة نقتطف فقرتين، مثالين على النقد الرواقى. فى "عن الخطيب" (I, 225-6) يستخدم أنطونيوس القيم الرواقية لينتقد الانفجار العاطفى فى خطبة لصديقه كراسوس Crassus "انتزعنا من البؤس، انتزعنا من فكى أولئك الذين لا تشبع قسوتهم إلا بالدم، لا تتركنا عبيدًا (servire) لأى شخص آخر فيما عدا جمعكم (أى الجمهورية)".

يمكن الاعتراض على كلمة "البؤس"، كما يقول أنطونيوس؛ لأن رجلاً شجاعًا لا يمكن أن يسمح لهم بذلك. وبالمثل يمكن الاعتراض على كلمة "فكر"؛ لأن رجلاً حكيمًا (رواقيًا sapiens) لا يمكن أن يكون عرضة لهذا. وأسوأ من كل ذلك كلمة servire (أن يكون عبدًا) كيف يجرؤ كراسوس على القول بأن مجلس الشيوخ – وليس هو فقط – يصبح عبدًا ؟

أحد تأثيرات الرواقية إذن هو انتقاد هذا "الصراخ" فى الخطابة، والمجاز البعيد، والنداء العاطفى، وهذا ما يتفق مع القيم الرومانية التقليدية، غير الفلسفية ربما، حول الفضيلة والكرامة. والأمثلة الكلاسيكية على ذلك سقراط فى محاورة أفلاطون "الدفاع" وروتيليوس روفوس Rutilius Rufus، الذى أدين بتهمة غير عادلة؛ لأنه رفض أن يوجه نداء استعطاف للمحكمة (I. 277).

وفى مؤلف شيشرون "فى طبيعة الآلهة" (De natura Deorum) نجد مناقشة حول طبيعة الآلهة بين الإبيقورى ڤيلليوس Velleius والرواقى بالبوس Balbus والأكاديمى كوتا Cotta. وتزودنا ملاحظات بالبوس (2 60-71) بموجز للتفسير الرواقى للأسطورة والشعر. وربما يكون اسم إله ما اسمًا مجازيًا metonymy، لشىء يأتى من عند الإله، كإستخدام كيريس Ceres بمعنى الغلة. وهناك قيم وقوى وعواطف يتم تأليهها مثل "الإخلاص" و"الوفاق" و"الرغبة". وقد يؤله إنسان فاعل للخير مثل هرقل، وقد تمثل الأساطير حقائق علمية، فساتورنوس Saturnus الذى يبتلع أولاده يمثل الزمن الذى يبتلع السنين. وهنا تبرز أهمية علم الاشتقاق، فكرونوس Kronos الاسم الإغريقى لساتورنوس اشتق من khronos وله علاقة به ومعناه "الزمن". ويختتم بالبوس حديثه برفضه التفسير الحرفى للأسطورة لصالح المغزى الرمزى.

ويسمى المبدأ الوثنى القائل بأن الآلهة كانوا فى الأصل بشرًا وألههم الناس المعجبون بهم. يسمى هذا المبدأ اليوهيميرية، وتعود أصوله إلى رحلة خيالية بعنوان "الكتاب المقدس" تأليف يوهيميروس Euhemeros من ميسينى Messene حوالى عام ٣٠٠ ق.م. وتأتى إجابة كوتا Cotta (3, 38-64) شكية، كما يتوقع المرء من الأكاديمية الهيللينستية. وأهم النقاط فى حديثه أن الأساطير لا يمكن أن تدرس إلى درجة أن تعطى معنى متناسقًا، ومن ثم فإن التفسيرات دائمًا اعتباطية، وأمليت على الرواقيين بمعتقداتهم الأخرى. فتأليه الأفكار المجردة هو بالنسبة له أسلوب فى الكلام (3, 41)، ولا توجد أى إمكانية حقيقية للتصالح بين وجهتى النظر هاتين، ولا سبيل للتوفيق بينهما إلا إذا كان النص نفسه يحوى مفتاحًا، أو كان من الممكن أن نخلع عليه نوعًا من السلطان بوصفه كشفًا إلهيًا، لا نتاجًا من الفن البشرى.

وتأثر الفيلسوف السكندرى اليهودى الانتقائى فيلون (حوالى ٢٠ق.م - ٤٠م) بالفكر الرواقى والأفلاطونية. وتلمس كتاباته الباقية والشاسعة بين الحين والحين مسائل النقد الأدبى والتفسير. وبعض ما يقوله له علاقة بالنقاش حول لونجينوس فى الفصل العاشر القسم الثالث أدناه: فهو على سبيل المثال يستخدم لفظ hypsos (السمو) ويطبق مشتقاته وماشابهه على أقوال موسى ويهوه[٢٩]. يؤمن فيلون بأن كل كلمة من العهد القديم، الذى قرأه فى الترجمة السبعينية الإغريقية، هى كلمة مقدسة جاء بها الوحى. وهو يؤمن أيضًا أنها استعارة مجازية إلهية لروح الإنسان وعلاقته بالإله. وتعد كتاباته التفسيرات الاستعارية الأولى والمستفيضة فى اللغة الإغريقية، وتقدم نموذجًا للتأويلات المسيحية اللاحقة. وفى معظم الحالات يقبل فيلون المعنى الحرفى للنص، ثم يضيف معنى استعاريًا وتصويريًا (cf. Legum allegoria 2.14)، وفى بعض الحالات يعتبر المعنى الحرفى محالاً[٣٠]. وتتبدى درجة رغبته فى الانطلاق بحرية فى التفسير من زعمه أن الخلق لا يمكن أن يكون قد حدث فى ستة أيام طبيعية (1, 2)، وفى وصفه لقصة أن حواء قد خلقت

---

(٢٩) راجع Russell (pp. XI – xLi) فى طبعته للونجينوس.

(٣٠) Rollinson, *Allegory*, pp. 8-9.

من ضلع آدم بأنها "أسطورية" (*mythodes*, 21, 9)، ويطلب فى تفسيره اتباع "سلسلة التتابع المنطقى التى لا تسمح بالزلل، ولكنها بسهولة تزيل أى عقبة وتسمح للحوار البرهانى أن يصل إلى نهايته بخطى ثابتة" (De Confusione Linguarum 14). وبناء على النظرية الرواقية فى الخيال phantasia يتحدث عن الأوصاف فى الكتاب المقدس على أنها "وسائل لجعل الأفكار مرئية"، ومن ثم فهو يلجأ للتفسير الاستعارى ليكتشف "ماذا يختفى تحت السطح" (De Creatione 154-7).

هناك فقرة عند فيلون (*De Plantatione* 156-9) شدت الاهتمام كثيرًا؛ إذ يبدو أن لها علاقة بموضوع topos تدهور الفصاحة، الذى سنلتقى به عند سينيكا الأكبر وبترونيوس وتاكيتوس وكوينتيليانوس ولونجينوس؛ فهى تشير إلى أن الاهتمام بهذا الموضوع وجد فعلاً بين إغريق الإسكندرية فى عصر فيلون.

يزعم فيلون أن الناس فى العصر الراهن لا يشبهون أناس الماضى، لا فى اللغة ولا فى الفعل. لقد أحلوا الكلام المريض محل الأسلوب القوى السليم المفعم بحيوية وبنية الرجل الرياضى. وتواصل الفقرة الحديث بهذا المجاز الطبى أو الفيسيولوجى. وتقدم موضوع الذكورة فى مقابل الأنوثة. ومن الواضح أن فيلون يفكر فى الآسيوية التى انتقدها ديونيسيوس الهاليكارناسى فى روما قبل ذلك الوقت بقليل (انظر الفصل الثامن القسم الثالث أدناه). ويختتم حديثه قائلاً:

"وعليه ازدهر فى عصرهم الشعراء وكتاب النثر، وكل أولئك الذين كرسوا أنفسهم للنواحى الأدبية الأخرى. وهم لم يسحروا للوهلة الأولى، ولم يوهنوا أذن الناس بإيقاع لغتهم، ولكنهم أنعشوا أية قدرة فى الفعل كانت قد تحطمت وفقدت حدتها. وحافظوا على كل نغمة فيها حقيقة، فى حيوية بآلات الطبيعة والفضيلة.

ولكن فى أيامنا هذه يزدهر الطهاة والحلوانية وصناع الأصباغ فلفقوا المراهم. وهؤلاء جميعًا يستهدفون دائمًا محاصرة قلعة العقل، ليفرضوا على الحواس بدعة جديدة فى

ظلال الألوان أو شكل الثياب أو العطر أو طبق المشهيات"[٣١].

ومن المؤكد أن القياس بالطبخ هو فى النهاية مشتق من كلام سقراط فى حواره مع بولوس فى محاورة أفلاطون "جورجياس"، كما سبقت المناقشة فى الفصل الخامس القسم الثالث.

٧- نظرية اللغة فى الإبيقورية

تعرضت التعاليم الرواقية فى معظم الموضوعات للتساؤلات من قبل أتباع المدرسة الأكاديمية والإبيقورية. كان أبيقور (إبيكوروس) **Epicouros** نفسه (٣٤٢–٢٧٠ق.م) لا يحفل كثيرًا بالأدب، ولكنه وضع الخطوط العريضة لنظرية فى اللغة (*Letter to Herodotus* 75-6). اعتقد أن الأسماء لم تعط للأشياء على نحو مدروس، ولكنها تعود إلى أحاسيس البشر وانطباعاتهم فى أماكن مختلفة ومن ثم فى لغات مختلفة. وحددت المعانى بعد ذلك بدقة بالاتفاق العام أو الاصطلاح، ثم خلقت كلمات إضافية بالتفكير العقلانى وفق نوع التجربة السائد.

وطور هذا الموقف على يد أتباع أبيقور، الذين رأوا الشعر يجمع القيمة العاطفية للكلمات مع القيم المعرفية المتطورة فى المجتمع[٣٢]. وهم فى العموم يحتقرون الخطابة على أساس أنها تطبيق سيء للأدوات الشعرية على النثر، لكن من الواضح أنه فى خلال القرن الأول ق.م طرأ تغيير على الموقف. وسنناقش بعد قليل نظرية الإبيقورى فيلوديموس فى الشعر والخطابة. وفى الوقت نفسه تقريبًا نظم الشاعر الإبيقورى اللاتينى لوكريتيوس ملحمته الفلسفية الكبيرة "فى طبيعة الأشياء". وجاء تحليله لأصل اللغة (الكتاب الخامس ١٠٢٨–١٠٩٠) ليتبع ما قاله أبيقور. بيد أن العلماء المحدثين لاحظوا تطبيقًا مهمًا لنظرية أبيقور فى الطبيعة الذرية على اللغة، وذلك فى استخدام لوكريتيوس للتورية أو التلاعب بالألفاظ. فهو يشير (الكتاب الأول ٩٠١–٩٢٠) إلى فكرة أنه كما أن الأشياء الطبيعية تحتوى على ذرات مرتبة بطرق مختلفة، هكذا الكلمات تحتوى على عناصر وأصوات

---

(٣١) الترجمة فى النسخة الانجليزية من .Colson and Witaker, *Philo* III, p. 395

(٣٢) De Lacy, "*Epicurean language*", pp. 85-92.

وحروف ترتب بطرق مختلفة. فذرات النار موجودة فى الخشب، وعناصر الكلمة اللاتينية ignis (النار) بنفس الطريقة موجودة فى lignum (الخشب). ويطبق هذا المبدأ الطبيعى على تلاعب لفظى ذى مغزى فى كل القصيدة مشكلاً بذلك ما يسمى "الشعرية الذرية"[٣٣].

٨- فيلوديموس

تأليف: دورين س. إينس، (جامعة أكسفورد)، ترجمة: أحمد عتمان

ولد فيلوديموس Philodemos فى جادار Gadara حوالى ١١٠ق.م، ولكنه عاش فى إيطاليا منذ ٧٥ق.م تقريبًا حتى حوالى ٤٠ ق.م. اتخذ راعية رومانيًا هو لوكيوس كالبورنيوس بيسو Lucius Calpurnius Piso وقام بالتدريس لصغار الرومان، وكان من بينهم فرجيليوس وأصدقاؤه فاريوس Varius وكوينتيليوس Quintilius[٣٤] فى الفلسفة الإبيقورية. على أية حال كتب نقده الأدبى فى إطار - ومن أجل - العالم الإغريقى المثقف، ويبدو أنه قد عاش فى المكان الملائم أى فى كمبانيا بالقرب من نابلى، التى كانت لا تزال مدينة إغريقية ومركزا للإبيقوريين[٣٥].

ويستعصى فيلوديموس بصفة خاصة على التفسير. اكتشفت برديات تحمل بعض كتاباته، ومن بينها "فى القصائد" و "فى الخطابة". وقد تم ترميمها بعد العثور عليها فى رماد هيركولانيوم Herculaneum. وقد تم العثور عليها فى حفريات بموقع يعتقد أنه مكتبته الخاصة. وهى برديات متفحمة وهشة وعليها شذرات متفرقة. وبعض هذه البرديات قد اختفى بالفعل، ولم يتبق منها سوى النسخ المصورة. وفى العملين سالفى الذكر هناك مشكلة أخرى، وهى أن فيلوديموس بالأساس لم يشرح آراءه، بل اتبع منهج الحوار الجدلى التقليدى فى المدرسة الإبيقورية، مقتطفًا بتوسع فقرات من نصوص الخصوم وآرائهم، ثم

---

(٣٣) (بدون صفحات) Friedlander, "*Patterns of Sound*", pp. 16-34; Sayder, *Puns*

(٣٤) لم يكن هوراتيوس بينهم أنظر:

F. Della Corte, "*Vario Tucca in Fiodemo*" Aegyptus, 49 (1969), pp. 85-8.

عن فيلوديموس وبيسو أنظر:

Cicero, "*In Pisonem*" ed. R.G.M. Nisbet (Oxford, 1961), pp. 163-8.

(٣٥) Rawson, *Intellectual Life*, pp. 22-4.

قلب براهينهم عليهم بعملية دحض ورفض، يمكن أن تتجاهل السياق الأصلى وتوفر سبلاً جديدة للرد. وهذا ما يجعله مصدرًا قيمًا للنقاد الهيللينستيين الذين كانوا مجهولين بدون هذا المصدر. على سبيل المثال الكتاب الخامس من "فى القصائد" يهاجم على التوالى نيوبتوليموس والرواقيين، أريستون وكراتيس. ولكن من الصعب الوصول إلى صورة متسقة لنظريات فيلوديموس نفسه. والنتيجة على أية حال توحى بناقد ذى حساسية وأصالة على غير المتوقع من إبيقورى، مع أن اتصاله بسيرو Siro ودينه الذى يعترف به لأستاذه زينون Zeno من صيدا، وهذا ما يدل على أنه لم يكن فريدًا.

كان "فى القصائد" مهدىً إلى جنايوس Gnaeus، فى خمسة كتب على الأقل، والتى وصلنا منها جزء من الكتاب الرابع وأجزاء كبيرة من الكتاب الخامس وبعض مقطوعات أخرى. وربما تنتمى بعض الشذرات بدون عنوان لعمل آخر مفقود. ولعل طبع هذه البقايا فى مجموعة أصبح أمرًا ملحًا لكى تتيسر مقاربة فيلوديموس فى عمله الأصيل والمثير. فهو على سبيل المثال غير عادى بين النقاد المعاصرين له. من حيث تأكيده على أن الشعر محايد أخلاقيًا فهو فى ذاته ليس نموذجيًا ولا تعليميا، بل يهدف إلى المتعة. فأى فائدة تجنى من الشعر تأتى عرضًا. فالفقرات الشعرية المفعمة بالفائدة ليست الأفضل لهذا السبب (pp. 5-11, 33-7 Jensen). أما إعطاء تفسير استعارى للفقرات اللاأخلاقية فهو جهد يبذل فى غير موضعه. ويسخر فيلوديموس من التأويلات الرواقية لهوميروس؛ حيث قيل على سبيل المثال إن أخيليوس هو الشمس وهيكتور القمر (11p. 225 Sbordone). وبالمثل لا يحتاج الشاعر إلى أن يكون خبيرًا عالمًا بكل ما يقدم، فليس من الضرورى على سبيل المثال أن يعرف هوميروس الجغرافيا (pp. 11-13 Jensen).

وهذا ما يذكرنا برأى إراتوسثينيس، الذى سبق أن ناقشناه سلفًا، ولكن قارن العالم الجغرافى سترابون الذى يصف هوميروس بأنه أول خبير فى الجغرافيا (1.1.2)[٣٦]. مرة أخرى الأهداف الواضحة لهجومه هم الرواقيون. لا حاجة للشعر أن يمثل الحياة الواقعية. الحقيقة والخيال صحيحان بالتساوى والمعيار هو الجمال، أى المعالجة الشعرية

---

(٣٦) أنظر: Schenkeveld, "*Strabo on Homer*", pp. 52-64.

(p. 21 Jensen). يشمل الخيال ما هو خرافى alogos mythos. وكثير من نظرية فيلوديموس فى الشعر يتواءم مع نظريته فى النثر، ولكنه هنا يعترف بقدرة الشاعر الخيالية الإبداعية، وهى سمة يمكن أن تعنى بالتحديد الشعر.

وفيما يعد أقوى ما يدعم زعمه الأصالة، يحاول فيلوديموس أن يبرهن على أن الأسلوب والمحتوى لا ينفصلان (على سبيل المثال pp. 27ff Jensen))؛ فالقصيدة ينبغى أن يحكم عليها برمتها، ولا يمكن الحكم على جانب محدد بعينه وبمعزل عن غيره.

هناك تعارض حاد بين الشكل والمضمون فى النقد الهيللينستى. وحتى عندما يعترف بالحاجة إلى الجمع بينهما، يتم تحليلهما شكلاً تحت بندين منفصلين؛ فالأسلوب زينة أو زى سيتم اختياره ليلائم المحتوى. أما بالنسبة لفيلوديموس فإن أى تغيير فى الشكل، ولو حتى فى كلمات منفردة، سيغير المحتوى. ولذا فمن الخطأ برأيه أن نعزل ونطلب أية صفة منفردة مثل الإيجاز والفخامة؛ لأنه ينبغى أن تنظر إلى الكل مجتمعًا (pp. 13ff Jensen). ما هو أساسى أن يعرف الشاعر المبادئ العامة للشعر وأهدافه skopoi، وينبغى أن يحاكى الأسلوب العرض البسيط، وعلى الفكرة أن تتجنب الشطط وطرفى النقيض أى الخبير المحنك والجاهل (p. 53 Jensen) على أن يختار المؤلف موضوعه بعناية (p. 21 Jensen).

تعزز نظرية فيلوديموس فى الوحدة العضوية أيضًا عزل ما هو فريد فى شاعر idion عن ذلك الذى يشاركه فيه الشعراء الآخرون، أى العام المشترك koinon. ولاعلاقة لذلك بما إذا كان الموضوع جديدًا أو مستعارًا من آخر، مثل قصص حرب طروادة وطيبة.

فعندما عالج سوفوكليس ويوريبيديس الأسطورة نفسها، أنتج كل منهما معالجة فريدة. ينبغى ألا يحكم على الشعراء بأن هذا أفضل وذلك أسوأ من أسبقية معالجة الموضوع؛ فالشعراء اللاحقون غالبًا ما يكونون أفضل من السابقين (II pp. 205-9 Sbordone). هوميروس وشعراء آخرون مبكرون يعترف لهم بأنهم جيدون (p. 41 Jensen)، ولكن لا يكفى أن يحاكى أحد شاعرًا سابقًا أو أن يسوى المرء بين الشعر الجيد والشعر فى أى نموذج محدد. وعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نشرح كيف

كان هوميروس وشعراء آخرون جيدين، طالما لم يقلدوا أنفسهم (pp. 67-9 Jensen). على أية حال ليس هناك شاعر جيد بثبات على الدوام، حتى ولو فى نوع أدبى واحد (p. 75 Jensen).

الأجناس الأدبية أيضًا لها تمايزها كما يبرهن فيلوديموس فى الكتاب الرابع، حيث يهاجم وجهة نظر مشائية مبكرة حول "المحاكاة" mimesis. إنه لا يناقش التراجيديا والملحمة كما هما فقط، ولكن مجرد بعض العناصر المشتركة بين الملحمة والتراجيديا. ولكن قلما نجد فى التراجيديا موضوعات الملحمة مثل الفلسفة الطبيعية، ولا يفتقر السرد التراجيدى على الراوية وأحاديثه الطويلة، والتى تقطع سير الحدث to praktikon، وليست الملحمة دائمًا مجرد سرد. والسرد الملحمى أكثر ثراءً وتشابكًا؛ فهو مختلف عن السرد التراجيدى. وينتقد فيلوديموس كذلك النظريات المشائية فى التطهير katharsis، كما نرى فى شذرة باقية من الكتاب الخامس(٣٧).

وكان ترتيب الكلمات محل الكثير من الجدل، حيث يهاجم فيلوديموس أولئك الذين يعتقدون أن الأصالة لا تكمن فى الفكر ولا فى المفردات، بل فى ترتيب الكلمات (pp. 31-49 Jensen, 11 pp. 245-65 Sbordone). يتفق معهم فى أن الحكم السليم على الشعر ينبغى أن يكون على أساس جمالى ومبدأ قيادة الأرواح psychagogia، وأن سوء ترتيب المفردات يجر وراءه سوء القصيدة. ولكن ترتيب الكلمات وحده لا ينتج قصيدة جيدة، إلا إذا أعدنا تعريف الترتيب أى أنه يعنى القصيدة كلها بكل جوانبها والتى تسرى فيها. وهو بالمثل يهاجم "التبديل" أو "تغيير الأماكن" أو "إعادة الترتيب" metathesis، وهو منهج معيارى فى النقد، كان مفضلاً عند ديونيسيوس الهاليكارناسى عندما يعيد أحد النقاد تشكيل فقرة، ليثبت نقطة ما هى عادة أفضلية النص الأصلى(٣٨).

---

(٣٧) See C.O. Brink, "*Philodemus, Peri poiematon,Book IV*", Maia,24 (1972), 342-4; cf. M.B. Nardelli, "*La catarsi poetica nel P. Herc. 1581*", Cronache Ercolanesi,8 (1978), pp. 96-103.

(٣٨) Greenberg, "*Metathesis*", pp. 262-70; cf. e.g. Demetrius, 45-6; Cic. *Orator* 214-5; Longinus, 39.

ولكن بالنسبة لفيلوديموس لا يمكن عزل الترتيب على هذا النحو؛ حيث إن إعادة الترتيب تغير الموضوع. وأيضًا هناك مجموعة غير معروفة يسميها "النقاد"(٣٩) تؤكد خطأ أن حسن الجرس هو الجانب الأساسى، إلى حد أنهم يؤكدون أن الأذن المدربة هى فقط القادرة على أن تحكم على الشعر. ولكن حسن الجرس لا يمكن أن يعزل عن غيره؛ فالشعر فن يحكم عليه بالكلمة المعقولة logos وعلى أية حال لا يوجد معيار مطلق. ولا توجد كلمات هى بطبعها جميلة أو قبيحة.

ومن الهراء القول "إن هذه الأصوات بعينها أو غيرها تسر أو تضايق". ويستفيض فيلوديموس فى هجومه على خصمه المدعو "الميليتى" Milesian، الذى يميز ثلاثة أنواع للجمع بين السمات الصوتية المختلفة، وهى الصقيل والخشن والمضغوط أو المتناغم؛ فهذه تآلفات ومواءمات بين الحروف لا الكلمات. على سبيل المثال: يعطى تتابع الحروف الصائتة الطويلة نوعًا من الصقل. أما الكثير من الحروف الساكنة ولاسيما r s z & x تعطى الخشونة. ولكنها موازية – وتوحى بالتقليد الأدبى وراء الأنماط الثلاثة لترتيب الكلمات عند ديونيسيوس الهاليكارناسى ("فى التأليف" 4-21).

أما أشعار فيلوديموس التى بقيت لنا فى "المختارات الإغريقية" فهى قصائد صغيرة ورشيقة تتواءم مع نظريته فى الشعر. أما عقيدته الإبيقورية المستقيمة حول عدم جدوى الشعر يمكن أن تكون محل تساؤل فى مؤلفه "عن الملك الخير وفقًا لهوميروس"(٤٠). حيث يقدم لراعيته بيسو نماذج من هوميروس تصور السلوك المرغوب فى الحكام. ومثل هذا الاستخدام للشعر مألوف، ولاسيما بين الرواقيين. ولكن قارن ما يقوله فيلوديموس فى مكان آخر (Rhetoric 1.262 Sudhaus) "لماذا ينبغى أن ينتبه الفيلسوف لكلام يوريبيديس، لاسيما أنه لا يقدم برهانًا على ما يقول، فى حين هذا ما يفعله الفيلسوف؟". وقد يبدو أنه فى هذا العمل الذى يخاطب الجماهير لا يقدم فيلوديموس نقدًا أدبيًا يستهدف هوميروس، ولكنه

(٣٩) أنظر: Schenkeveld, "*Hoi Kritikoi*", pp. 176-24.

(٤٠) Oswyn Murray, "*Philodemus on the Good King according to Homer*", JRS 55 (1965), p. 161-82.

يستغل الفقرات التى يبدو فيها هوميروس مصادفةً مفيدًا (معلمًا)؛ لأنه يوفر الإطار المتعارف عليه، أو كما يقول فيلوديموس فى النهاية "نقاط الانطلاق" aphormai التى يمكن أن تؤخذ من هوميروس للتعليم فى فن الحكم".

كتب العمل "فى الخطابة" فى إيطاليا لشاب يدعى جايوس (I p.223 Sudhaus) ربما منذ السبعينيات ق.م. وهذه الدراسة جزئيًا تعيد ما سبق أن قرره فيلوديموس فى مؤلفه المبكر "المذكرات" Hyponematikon، والذى وصلنا (II pp. 196-303 Sudhaus). وحيث إن هذا العمل الأسبق كان متداولاً بدون اسم المؤلف وعزى خطأ إلى زينون، فلربما تكون الآراء المطروحة فيه مشتركة بينه وبين زينون بما فى ذلك وعلى نحو واضح مكرر تكرارًا مملاً. النظرية الأصلية عن الحالة التى يسميها فيلوديموس "الخطابة السوفسطائية"، الخطابة الاستعراضية أو الخطب التى تلقى بهدف الاستعراض.

وفى إطار الموضوع المبتذل ما إذا كانت الخطابة فنًا takhne، جاء موضوع الكتاب الأول والثانى من "فن الخطابة"؛ حيث يحاول فيلوديموس إثبات أن الخطابة القضائية والسياسية تعتمد على عمل افتراضى أو تخمينى، فإن الخطابة السوفسطائية فن؛ لأنها مثل الشعر والطب – إذا لم يكن علمًا بدقة – يخضع لقواعد حدسية stokhastikos. وهذه النظرية ابتداع هرطقى مع أن فيلوديموس وزينون بطريقة مربكة وغير مقنعة ينسبانها على التوالى إلى إبيقور ومترودوروس Metrodoros فى مواجهة انتقاد إبيقوريين آخرين (Ip.12 وخاصة pp. 77ff). وبغض النظر عن الكتاب الرابع الذى يحوى تحليلاً للأسلوب، فإن الكثير من الباقى تقليدى وإبيقورى. وفقد الكتاب الثالث، ولكنه يبرهن على أن المدارس السوفسطائية لا تنتج رجال دولة وهم فى الغالب مسيئون. ويقابل الكتاب الخامس ما بين الخطيب غير المحظوظ والفيلسوف المحظوظ، ويهاجم الكتاب السادس المدارس الفلسفية التى تؤيد تدريس الخطابة. وربما يهاجم الكتاب السابع الرواقيين وأرسطو، وينتهى بمقارنة أخرى بين الخطابة والفلسفة.

الفن السوفسطائى هو فن الكلام الجميل، وهو فن بلا فائدة؛ لأنه مثل الشعر يهدف

إلى المتعة المقتنصة من جماله. ولا علاقة له بالأخلاقيات ولا بالسياسة، ومعايير الحكم على الرجل الخير والخطيب (السوفسطائى) الخير جد مختلفة. والنحوى الجيد والموسيقى الجيد يمكن أن يكونوا أوغادا (II p. 75). كان إيسوكراتيس الأنموذج الأدبى الرئيس بالنسبة لفيلوديموس، الذى كان يمكن أن يكتب مثله "بوزيريس" و"هيلينى" و"المديح" Panegyricus والباناثينايكوس (Ip. 127, cf 216ff). ويمكن لنظريته هذه أن تأخذ الكثير من نظريته عن الشعر (والموسيقى)، وهى تقارن بين السعى التقليدى لعقد مصالحة بين الخطابة والأخلاق، كما نراه على سبيل المثال فى مؤلف شيشرون اللاحق بعد قليل "عن الخطيب". وفضلاً عن ذلك فمع أن فيلوديموس منشغل فقط بالخطابة، فإن نظريته تحمل الإيحاء بنوعية جديدة من النثر الأدبى.

يحفل فن الخطابة السوفسطائية «بالخطب الاستعراضية التى يدبجها الخطباء، وبترتيب الكلمات التى يكتبونها أو يرتحلونها»(I pp.122-3). ومثل الطبيب أو المرشد فإن كاتب النثر لا ينجح دائمًا، ولكن مرات فشله ستكون أقل من الرجل العادى (I pp.22-8). ومن الأمور الأقل وضوحًا ماهو نوع المعارف الذى يبرر مكانته بوصفه فنانًا، ويميزه عن "ملاحظة القواعد المشتركة التى تنطبق على غالبية الحالات" (I p.69). ولكنه سيعرف متى وكيف يستخدم الموضوعات القياسية للمدح والقدح (I p.213)، وتحليل النفوس فى إطار ملائم للشخصيات ethe والانفعالات pathe (Ipp.193, 199-200, 370). وسيستخدم أسلوبًا جميلاً بطبعه لصيغه باستخدام الكلمات فى معناها السليم (I p.149)، بالضبط كما تعكس حركاته وصوته التعبير الطبيعى للعواطف (I p.196)، سيكون أسلوب الفيلسوف لا الخطيب أو السوفسطائى. وليس هو الأسلوب المحدد لأى أنموذج فردى، سواء أكان إيسوكراتيس أو ديموسثينيس أو ثوكيديديس.

هذا الأسلوب الجميل بطبعه سيكون واضحًا متجنبًا الغموض، سواء أكان غير مقصود وناجمًا عن الجهل بالنحو والموضوع، أم كان غموضًا مقصودًا يستهدف إخفاء النقص فى المحتوى. وسيكون أسلوبًا ملائمًا. هذا مع أن الأنواع tropes والصور فيما يسميه الأسلوب المتكلف تكون أحيانًا ملائمة. تصاغ الخطبة بطريقة مرضية، وفقًا للحديث

المتداول بين عامة الناس (I pp.148-164). يعرف فيلوديموس نظرية الأساليب الأربعة[٤١].

والتى يمكن مقارنتها بالأساليب عند ديميتريوس "إلى هيرينيوس" وعند شيشرون. وهناك قائمة بالفضائل (فى الأسلوب) أكثر إثارة للشك، تذهب إلى ما وراء الأساليب الأربعة عند ثيوفراستوس. وتتجه نحو مزيد من الصقل والتجويد كما نجده بصورة كاملة عند ديونيسيوس الهاليكارناسى، ولكنه يفضل بوضوح الأسلوب البسيط والفخم والبسيط والوسط (mesoteta) والرشيق المشابه للمستخدم فى الأسلوب العادى، متجنبًا مظاهر الترف الأسلوبى.

تعقيب المحرر

فى الفترة ما بين ٣٢٣ و٣٠ق.م تطورت طرق متنوعة فى النظر إلى اللغة والأدب، ونشأت مجموعة متنوعة من اللوائح التأسيسية التى بها كان النقد يمارس؛ فمقاربة الأدب صارت أكثر تشبعًا بالتقنية، وواكبتها حركة إخصاب للمصطلح التقنى، وما زالت بعض هذه المصطلحات مستخدمة إلى يومنا هذا. ركز معلمو النحو والخطابة جهودهم على وصف الظواهر الأسلوبية فى النصوص الكلاسيكية، وشجعوا على تقليدها، وتزايدت الاتجاهات نحو ربط أواصر الصلة بين الآراء فى طبيعة اللغة والتأليف وتفسير الأدب، واستمرت المعركة القديمة بين الفلسفة والشعر، بين أولئك الذين يرونه تسلية ومتعة أو سحرًا، وأولئك الذين يرون فيه وعاءً للفكر الفلسفى. وفى الوقت نفسه بدأت لغة ثانية، اللاتينية، فى تطوير أدب خاص بها، وإلى حد بعيد بمحاكاة النماذج الإغريقية. ولأول مرة تفجرت قضايا نقدية ذات طابع مقارن.

---

(٤١) *Rhetorica*, I.p. 165 Sudhaus.

(٤٢) فخم، بسيط، وسط ورشيق (mesoteta) Gaines, "*Qualities*"

الفصل السابع
تطور الأدب والنقد فى روما

تأليف: إلين فانثام (جامعة بريستون)
ترجمة: سيد صادق

إذا كان للإغريق السبق فى ابتكار الأدب وتسجيله فى أوروبا، وإذا كانت لهم الريادة فى تطوير الأجناس الأدبية وتحديد خصائصها ووضع النظم النقدية التى تصور أشكال الخطابة والشعر وتصفهما، فإن الرومان – على النقيض من ذلك – قد سجلوا لأنفسهم بداية مختلفة. لقد كان الرومان من الجماعات المثقفة المبكرة، التى ورثت النماذج الأدبية – أى تلك النماذج التى قدمها إليهم الإغريق – قبل أن يبدأوا فى تأليف الأدب الخاص بهم.

قد يدعى البعض أن الرومان قد مارسوا بالفعل نوعًا من النقد الأدبى البدائى قبل أن يمارسوا الأدب؛ ذلك لأنهم واجهوا أسئلة تدور حول ماهية ما يقلدون والكيفية التى يتم بها ذلك التقليد. قد تقاس نشأة الأدب القومى الرومانى المتطور نسبيًا، والذى يتسم بالتقليد بدرجة عالية فى القرن الثالث ق.م – إلى حد ما – بالنقد الجديد والأدب القومى اللذين ظهرا فى عصر النهضة الأوروبية. وفى الحالتين، فإن النظرية النقدية، التى تم إعدادها عن أدب ذى نموذج أصلى، قد ساعدت على صياغة الشكل والمضمون. ولقد أمدنا التعليم الرسمى فى النحو والخطابة بمعايير عن التعبير الأدبى، لكن الكتاب فى عصر النهضة – على نقيض الكتاب الرومان – قد وجدوا فى لغاتهم المحلية تراثًا شديد الثراء فى شعرهم الوطنى، فنهلوا منه أكثر مما فعل الرومان. لقد كان تراثًا غنيًا من حيث المصادر المعجمية، ومن ثم، كان طموحهم أعظم فى تحقيق الأصالة الأدبية.

١ – ليڤيوس أندرونيكوس ونايڤيوس وإنيوس

كان اثنان من شعراء روما الثلاثة الأوائل (ليڤيوس أندرونيكوس Livius Andronicus ونايڤيوس Naevius وإنيوس Ennius) يحترفان مهنة التدريس، وكان كلاهما – من حيث الهوية الثقافية – إغريقيًا بقدر ما كان إيطاليًا، وهذان الشاعران هما ليڤيوس أندرونيكوس ونايڤيوس.

تمثل الحقائق الثابتة القليلة – نسبيًا – حول ليڤيوس أندرونيكوس البدايات الأدبية فى روما. لقد وفد ليڤيوس أندرونيكوس من مدينة تارنتم التى تقع فى منطقة جنوب إيطاليا الناطق بالإغريقية، والذى تم الإستيلاء عليه من قبل القوات الرومانية ما بين أعوام ٢٨٠–

٢٧٥ ق.م.

ربما كان أندرونيكوس يعرف قليلاً من اللاتينية حين توجه إلى روما أول مرة، ولكنه لطول الوقت الذى قضاه فى تعليم الشباب الرومانى اللغة الإغريقية، استطاع أن يسيطر بدرجة كافية على اللغة اللاتينية، مما جعله ينجز ترجمة "للأوديسية"، لكن هذه الترجمة لم تكن فى الوزن السداسى الإغريقى الذى يعتمد على الكم، بل كانت فى الوزن الساتورنى القديم الذى يعتمد على النبرة(*).

ربما كان المقصود بهذا النص – أى "الأوديسية" فى صورتها اللاتينية – أن يُدرس فى المدارس الرومانية، وقد ظل نصًا مدرسيًا حتى إن هوراتيوس قد درسه فى صدر شبابه. لقد أعطى هذا النص شهرة لأندرونيكوس كى يصبح أول كاتب مسرحى لاتينى، وذلك حين كلفه المشرفون على الألعاب Ludi الكبرى عام ٢٤٠ ق.م. بتقديم ترجمات للتراجيديا والكوميديا الإغريقية كى تعرض على المسرح، لكن تلك المسرحيات التى لا تحمل طابع أندرونيكوس الخاص، تعد من المعالم التى استهل بها شيشرون تقريره عن الأدب اللاتينى فى "بروتوس" (الفقرة ٧٢)، وهو التقرير الذى يعد من أفضل المصادر عن المراحل المبكرة للأدب الرومانى.

وبعد جيل، أى فى عام ٢٠٧ ق.م. على حد قول المؤرخ ليڤيوس Livius ("منذ تأسيس المدينة" ab Urbe condita، الكتاب ٢٧، الفصل ٣٧، الفقرة ٧) – حين صار أندرونيكوس شيخًا، فقد وجهت إليه الدعوة لتأليف عمل لاتينى أصيل يتمثل فى نشيد يحتفى بالإنتصارات الرومانية فى الحرب على هانيبال Hannibal، وعندما أنجز هذه المهمة، فقد تم تكريمه مع زملائه من الشعراء بالحصول على عضوية النقابات المهنية الخاصة بالكتبة المحترفين scribae، وهى النقابات التى كانت توجد فى معبد الربة ديانا المقام على تل

(*) المقصود هنا طول وقصر الحروف اللاتينية المتحركة أى الصائتة. وعن الوزن الساتورنى راجع: أحمد عتمان، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى، الفصل الأول: الوزن الساتورنى والرواد الأوائل، ص ٢١–٥٤.

– وراجع المؤلف نفسه، "الوزن الساتورنى والاصول المحلية للأدب اللاتينى مجلة الشعر، عدد ١٨، (القاهرة أبريل ١٩٨٠)، ص ٥٠–٥٧. (المحرر).

الأفتتينوس.

كانت مؤلفات أندرونيكوس المبكرة ترجمات، وكان يكسب قوت يومه منها ومن تدريسه للشعر الإغريقى.

يضيف سويتونيوس Suetonius – الذى جاء بعد أندرونيكوس بثلاثمائة وخمسين عامًا – فى كتابه "عن النحاة" De Grammaticis (الكتاب الأول) أنه كانت توجد وسيلتان أمام أندرونيكوس لكسب الرزق، الأولى، تلاوة الشعر اللاتينى الذى كان يقرضه أو الذى كان يقرضه زملاؤه من الشعراء، والثانية قيامه بشرح ذلك الشعر.

كانت الترجمة وعملية التدريس تؤكدان اللغة الفعلية للتأليف. وحين يتحكم النموذج الأصلى – سلفًا – فى الحبكة والسياق السردى وكذلك فى الشخصية والحوار، فإن التأليف غالبًا ما يصبح موضوع اختيار للكلمة الصحيحة التى تتناغم مع السياق. ومن ثم بدأ الشعر الرومانى يهتم بالأسلوب بهدف الإبداع اللغوى، ثم تكونت عقدة الدونية عند الرومان بعد اتصالهم بالإغريق، وامتزجت هذه العقدة بسعيهم الدؤوب وراء الكرامة، فأخذ النقد اللاتينى – فى أغلب الأحوال – شكل الانتقاد لكلمات مفردة اعتقد الرومان أنها غير جديرة بالجنس الأدبى الذى كان يتناوله الكاتب اللاتينى.

كيف أتيح لأندرونيكوس ومن جاء بعده من الشعراء تعليم الشعر ؟ لقد كان شرح النص praelectio هو دعامة عالم النحو grammaticus فى الإمبراطورية الرومانية. يدعى سويتونيوس أن علماء النحو الرومان الأوائل قد قاموا – بالفعل – بشرح النصوص وتفسيرها، ومع أن شرحهم قد استمد من خبرة المدرسة الهيللينستية، فإنه قد تطور بشكل تام حين أُدخل إلى روما أول مرة. كان المعلم يُعرف نوع العمل الأدبى، كما كان يتناول سيرة الشاعر والظروف المحيطة به، ثم يأخذ – بعد ذلك – فى تحليل شكل القصيدة.

رغم أن التحليل الجاد ربما يكون قد دخل روما فقط على يد كراتيس Crates من ماللوس عام ١٧٠ ق.م تقريبا. فقد نفترض أن أندرونيكوس كان يشير إلى التطبيق الأخلاقى لما قرأه، وأنه كان يحدد نوع الآلهة الإغريقية والشخصيات الأسطورية، وبقليل

من المنطق يمكن أن نتوقع وجود تقييم لعناصر من علم الجمال على نطاق واسع جنبًا إلى جنب مع التقييم الذى يستلزمه النحو والأسلوب والمجاز.

كان الهدف من الشعر اللاتينى المبكر المتمثل فى الملحمة والدراما والأناشيد أن يُسمع لا أن يقرأ؛ فالمؤلفات الدرامية التى كتبها بلاوتوس، الذى جاء بعد أندرونيكوس بجيلين قد ظلت فى حيازة الفرق المسرحية، أما نصوص إنيوس وترنتيوس فقد حفظت كى تُدرس. كان لا يمكن أن تتشكل على نحو تام الحدود الخاصة بالرومان بالنسبة لتاريخهم الأدبى المبكر إلا بعد مجىء البحوث المتعمقة التى قام بها العلماء، مثل آيليوس ستيلو Aelius Stilo وتلميذه ڤارو فى القرن الأخير من عصر الجمهورية حين وضعت التقسيمات الزمنية الثابتة. أما شيشرون، وهو مصدرنا الرئيس. فيوضح فى مقال "بروتوس" (الفقرة ٧٢) أن أحد التلاميذ النابهين قد ظهر عام ١٠٠ ق.م تقريبًا، واشتهر بإنتاجه المسرحى الرومانى، وهو الشاعر أكيوس Accius الذى جاء بعد الشعراء الثلاثة سالفى الذكر بجيلين.

أما نايڤيوس، خليفة أندرونيكوس، فقد كان لافتًا للنظر، فدوره قد تعدى مجرد الإعداد عن التراجيديا والكوميديا الإغريقية. لقد كان مؤلفًا يتميز بالأصالة وهو يكتب التراجيديا الرومانية والملحمة التاريخية، التى كانت بمثابة قصة بطولية عن الحرب الأولى ضد قرطاجة، والتى شارك فيها نايڤيوس نفسه. لكن القليل من أعماله وصل إلينا. وإذا ما استثنينا قصة سجنه المزعومة بعد أن أهان آل ميتيللوس ذوى النفوذ. فإننا لا نعرف – بالفعل – شيئًا عن شخصيته وأساليبه الأدبية.

وجاء ظهور كوينتوس إنيوس ليؤذن ببزوغ نجم أديب لامع متعدد المواهب نال من النجاح الشعبى ما جعله يحجب ضوء الشهرة عن أندرونيكوس وليڤيوس. وضع تخطيط عمله الملحمى الكبير "الحوليات" Annales ليتتبع تاريخ روما منذ تأسيسها حتى صراعها المحتدم مع بلاد الإغريق. لقد أكد إنيوس وجود نوع جديد من الرقى الأدبى. إنه يُعلن: "أن لا أحد قبله كان مغرمًا بالبيان dicti studiosus (l. 209 Skutsch). إن العبارة التى تتضمن كلمة dicti لا يمكن أن تعطى أحد معانيها المألوفة، ولكنها أى هذه العبارة اللاتينية ترجمة للكلمة السكندرية النفيسة "فيلولوجوس" philologos، ومعناها "العالم الفقيه فى

اللغة"، وهذه الكلمة السكندرية تقع فى منتصف الطريق بين "العالم" و"الناقد"؛ إذ تشير إلى رجل ملم بشكل كاف باللغة والأدب، الأمر الذى يمكنه من تقييم النص الشعرى وإعطائه شكلاً ثابتًا. ورغم أن الفخر الشديد الذى يتباهى به إنيوس يكمن فى كونه شاعرًا (Satirae 3 & P. 64 Vahlen)، إلا أنه يؤكد مؤهلاته بوصفه ناقدًا. كان إنيوس، شاعر كالابريا، ويتحدث بثلاث لغات: اللغة الأوسكية التى كانت لغة مسقط رأسه، الإغريقية واللاتينية اللتين تعلمهما. لقد أعلن إنيوس أن ذلك وهبه ثلاث شخصيات (Gellius, 17.17.1).

عندما وجد إنيوس أن الأوزان الساتورنية التى تعتمد على النبرات(*) أوزانًا غير صقلية "تغيرت الأشعار، فيما مضى، على يد أشباح الغابة الصغار ومنشدو الملاحم" (207 Skutsch)، فأخذ يعدل فى الوزن السداسى الهومرى ليتناغم مع الإيقاعات الثقيلة التى تشتهر بها اللغة اللاتينية. كانت معايير إنيوس إغريقية؛ إذ نجده يستهل قصيدة "الحوليات" – مثل هوميروس – بالابتهال إلى ربات الفنون اللاتى يسكن قمة جبل الأوليمبوس، ثم يخلق خيالاً رمزيًا لأحد الأحلام لينافس به حلم هيسيودوس الذى التقى فيه بربات الفنون على جبل الهيليكون، ثم أعطى ماءً من نبع هيبوكرينى المقدس. لا يوجد دليل على أن إنيوس قام – ببساطة – بتقليد الحلم الذى رآه هيسيودوس فادعى أنه التقى بربات الفنون على غير موعد، وبدلاً من ذلك يعلن إنيوس (Skutsch 2-10) أنه رأى الشاعر هوميروس الذى شرح له أن روحًا فريدة قد تملكته – أى إنيوس – بعد أن مرت بتناسخ الأرواح المعروف عند بيثاجوراس (فيثاغورس)، فخرجت الروح من هوميروس وأخذت تحل فى من جاء بعده من البشر. وهكذا، فإنه – أى إنيوس – قد صار هوميروس الثانى بالمعنى الدقيق للكلمة.

إن هذا الادعاء النقدى يرى أن المنادين بالقومية الرومانية قد يتماثلون ويصبحون نسخًا مطابقة لنظرائهم من الشعراء الإغريق الملهمين. هل تأتى مناشدة إنيوس لربات

(*) هناك اختلاف فى الرأى حول ما إذا كان الوزن الساتورنى يقوم على التوزيع الكمى أو النبرات.
راجع: احمد عتمان: الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢١-٣٥. وانظر المراجع المذكورة هناك.

الفنون ورؤيته لهن بتأثير من قصيدة "الأسباب" Aitia الشهيرة لكاليماخوس ؟ علينا أن نتوخى الحذر إذا ذهبنا وراء الشذرات والنقول كى نقارن بين إنيوس وكاليماخوس صاحب التجربة الشعرية. ومع ذلك فإن ادعاء إنيوس أنه وريث لروح هوميروس ربما كان حيلة للهروب من اللوم الذى اشتهر به كاليماخوس وحيث كان يوجهه لكل المقلدين لهوميروس(١).

لقد كان إنيوس على دراية تامة بالأعمال الهيللينستية، حيث قام بنظم قصائد على نهج ما كتبه يوهيميروس Euhemêros وإبيخارموس(*) Epicharmos. وأرخيستراتوس Archestratos(**) وآخرون. وهو بلا شك قد عرف الشاعر السكندرى العظيم (أى كاليماخوس)، فقد كانت كتاباته بمثابة الصدى لما أبدعه كاليماخوس. ومن المؤكد أن مترجم يوهيميروس ما كان ليسجل تاريخ روما فى روح من الإيمان البسيط. وربما قلل إنيوس من شأن نايڤيوس بسبب سرده الحرفى والشكل الذى كان عليه شعره وأسلوبه العتيق.

حظى إنيوس برعاية صفوة الرومان وعلى رأسهم كاتو الرقيب Cato ثم سكيبيو Scipio الأفريقى وأخيرًا فولڤيوس نوبيليور Fulvius Nobilior، ذلك العالم الذى أهدى معبدًا مقدسًا لربات الفنون، ومن ثم استطاع إنيوس أن يواصل مسيرته وولاءه للهيللينية.

لقد وضع سويتونيوس الشاعر إنيوس جنبًا إلى جنب مع ليڤيوس أندرونيكوس بوصفهما من علماء النحو الذين قاموا بتدريس الشعر الإغريقى وشرحه، لكن شيشرون الذى قرأ أعمال الاثنين يدعى فى "بروتوس" (٧٦) أنه – أى إنيوس – يدين بالكثير لنايڤيوس، وأنه أهمل الحرب البونية الأولى؛ لأن نايڤيوس كان قد رواها. ولكننا عندما نستعرض الروايتين – أى رواية إنيوس ورواية نايڤيوس عن الحرب البونية – فقد نخمن

---

(١) Skutsch, *Annals*, p. 148.

(*) فى العادة يؤرخ إزدهار شاعر الكوميديا الصقلى إبيخارموس بالربع الأول من القرن الخامس ق.م. فلماذا يأتى هنا شاعرًا هيللينستيا؛ أى بعد القرن الرابع ق.م دون أدنى إشارة إلى مصدر موثوق به يسمح بتغيير التواريخ المعتادة لهذا الشاعر (انظر، أرسطو، "فن الشعر"، ٣، ١٤٤٣، ٣، ٣٣–٣٥).

(**) كان أرخيستراتوس من حيلا Gela معاصرًا لأرسطو، له مؤلف بعنوان "حس الهضم" **Hedypatheia**، وهو المصدر الذى اعتمد عليه إنيوس فى تأليف ما لذ وطاب من "الطعام" **Hedyphagetica** (المحرر)

وجود استعارة فى الأسلوب أكثر منها استعارة فى المضمون؛ ذلك لأن الأبيات الأربعين الباقية من ملحمة نايڤيوس "الحرب البونية" لا تسمح لنا بمثل هذه الموازنة. قد نوجه اللوم لكل من إنيوس ونايڤيوس؛ لأنهما قاما بعملية ضغط مكثف للتاريخ المعاصر، ثم قاما بوضعه داخل قالب ملحمى وتاريخى مع الوقوع فى مخاطر التعارض بينهما، وهذا ما اعترف به شيشرون فى قصيدته الملحمية "عن قنصليته هو نفسه (أى شيشرون) De suo Consulatu".

لكن مجلس الآلهة الذى يصفه إنيوس قبل أن يؤله روموليوس (53-54 Skutsch) والشخصية التى ظهرت عليها إلهة النزاع وهى تفتح بوابات الحرب بعنف (٢٢٥-٢٢٦)، والأسلوب الذى تحدث به القادة المعاصرون حيث نطقوا بلغة هوميروس المجازية، كل هذا يوضح أن الكاتب اللاتينى إنيوس استطاع أن يحقق نوعًا من السمو الملحمى؛ فمثل هذه الفقرات، منها على سبيل المثال، حلم Ilia[*] (٣٤-٥٠)، وصمت شعب روما وهو ينتظر التكهنات المتعلقة بالمنافسة بين روموليوس وريموس (٧٢-٩١)، كل هذه الفقرات أمدت المؤرخين والشعراء الرومان – جيلاً بعد جيل – بلغة أضافت عمقًا وجدانيًا إلى نصوصهم من خلال الرنين الضمنى غير المباشر. وفى هذا الجانب بقى إنيوس – ولفترة طويلة – مؤلفًا عظيمًا عند الكتاب الرومان. شأنه فى ذلك شأن هوميروس بالنسبة للإغريق.

يأتى الناقدان ماكروبيوس Macrobius وسيرڤيوس Servius بعد ستمائة عام ليستعرضا معرفتهما بإنيوس. وذلك فى أثناء تفسيرهما لملحمة ڤرجيليوس الكبرى "الإينيادة". لكن هذه المعرفة كانت ثانوية؛ لأنها كانت تعتمد على الشذرات المتبقية من أعماله. أما الحكم الذى أصدره شيشرون على علاقة إنيوس بنايڤيوس بأنها كانت نوعًا من الدَّيْن أو السرقة (Brutus 76)، فإن هذا الحكم سيأتى بشكل متكرر عند النقاد الذين يفتقرون إلى التمييز الكامل.

(*) إليا Ilia: اسم آخر لريا سيلڤيا Rhea Silvia أم التوأم روموليوس وريموس مؤسسى روما الأسطوريين (المحرر).

تأسس الأدب الرومانى على التقليد الواعى الذى يقبله الجمهور. لقد كانت بداية الأدب الرومانى فى التحول الفكرى من الإغريقية إلى اللاتينية، ثم تقدم هذا الأدب – بفضل إنيوس – إلى مرحلة التحول فى التقنية لكى يقدم مضمونًا جديدًا، ثم يأتى الشاعر بلاوتوس – المعاصر الأكبر لإنيوس – فيخلع على المضمون الإغريقى – من جديد – ثيابًا لفظية فى كثير من الحرية وكثير من المحاكاة الساخرة بهدف إستثارة الضحك.

٢- بلاوتوس وترنتيوس

لما ازدادت المهرجانات الدرامية **ludi** شعبية، شاهد الجمهور فى تلك الآونة مسرحيات تراجيدية وكوميدية عديدة مأخوذة عن أصول إغريقية. أما انعكاس ذوق الجمهور فى مسرحيات بلاوتوس المعدة عن الكوميديا الإغريقية فهو يوحى بعدم وجود متطلبات نقدية تكمن وراء السرور البسيط الناتج عن الفكاهة والعنف. كما يكشف عن رغبة بدائية حين يرى الجمهور الأوغاد وهم يعاقبون، والمحبين الشبان وقد نالوا الصفح والغفران. وفيما يتعلق بالتوفيق بين القيم الاجتماعية. تُصنف مسرحيتان لبلاوتوس، هما "الأسرى" **Captivi** و "ثلاث قطع من العملة" **Trinummus** على أنهما من أقل المسرحيات استهواءً للذوق الشعبى، ويوجد بهما برولوجان. تعرض مسرحية "الأسرى" قصة تربوية لعبد، أسير حرب، يضحى بنفسه كى يكسب الحرية لسيده، ثم يكافأ بالاعتراف بمكانته مواطنًا رومانيًا. يطلب بلاوتوس القبول من الجمهور؛ لأن هذه المسرحية لا تدور حول موضوع مبتذل، "فليست بها أشعار بذيئة غير ملائمة للتداول، ولا قواد دنس، ولا عاهرة داعرة، ولا جندى جعجاع". كان موضوع التنكر والخداع وضمان النهاية السعيدة أمورًا يقدمها الشاعر لينال إعجاب الجمهور؛ فكثير من الرومان قد وقعوا فى الأسر ثم نالوا حريتهم بعد أن دفعوا الفدية فى أثناء الحروب فى تلك الفترة (حوالى ٢١٠-١٨٥ ق.م)، ولهذا السبب فقد قوبل موضوع مسرحية "الأسرى" بالترحاب.

أما فى مسرحية "ثلاث قطع من العملة" فإنه من العسير جدًا أن نرى الكيفية التى صنع من خلالها بلاوتوس نجاحًا شعبيًا؛ فالمسرحية تبدأ باستعارة أخلاقية فريدة: فالبرولوج يأتى على لسان "الرفاهية" وهى تخاطب أختها "الفاقة" التى تعلن الدمار الوشيك للشاب

المبذر. وليس من المعتاد كذلك رفض أى تلميح لما هو آت من الأحداث. وما يُعد استثناءً فى كوميديا بلاوتوس لن يصبح ممارسة عادية إلا بعد مجىء كاتب أكثر حذقًا فى صنعه (وهو ترنتيوس).

أما بالنسبة لأهدافنا (النقدية) فالمغزى الرئيس فى كوميديات بلاوتوس يكمن فى الإشارة إلى المدى الذى يستطيع من خلاله "المترجم" أن يغير فى شكل النموذج ومضمونه الذى يأخذ عنه. فما قدمه بلاوتوس يُعد بمثابة التفجر الأول للبراعة اللغوية فى الأدب الرومانى. إن الحرية المفرطة (فى تناول الأصول) عند بلاوتوس والبناء الدرامى والتشخيص، كلها أمور تقف على قدم المساواة مع تعدد قدراته فى الأوزان الغنائية والحوارية واللعب بمختلف الطرق على الصوت والإحساس فى خيال لفظى مُصمم وفقًا لأسلوب معين لا يخلو من المبالغة. هكذا لم تعد الترجمة تقليدًا محض؛ فقد حل محلها استغلال النموذج الأصلى وسيلة لإبراز الأسلوب الشخصى المميز للشاعر اللاتينى.

أصابت الألعاب النارية اللفظية المثيرة فى مسرحيات بلاوتوس العلماء الرومان عبر أجيال عديدة بالعمى عن عبقرية الإهمال المميزة لبلاوتوس الكاتب المسرحى(*)، حتى إن ڤارو قد كرر ادعاء أستاذه آيليوس ستيلو بأن ربات الفنون لو كان لها أن تنطق باللاتينية لنطقت بلغة بلاوتوس (Quintilianus 10.1.99).

وليس خيالاً قط أننا نقرأ النقد الضمنى غير المباشر لبلاوتوس، والذى نراه فى برولوجات ترنتيوس النقدية وهى أداته الجدلية، والتى تقدم أول نص مجسد فى النقد الدرامى المنظم فى اللغة اللاتينية؛ إذ يجب النظر إلى محاولات ترنتيوس – التى جاءت قبل الآوان – ليهذب الذوق الرومانى على أنها نتاج ظروف غير عادية. كيف جاء القرطاجى أو الأفريقى ترنتيوس إبن التاسعة عشرة ليدمج مسرحيتين متماثلتين لمناندروس الإغريقى هما "فتاة أندروس" و "فتاة بيرينثوس" فى مسرحية رومانية كلاسيكية رشيقة ؟ نعلم من كتاب

(*) سبق لنا أن تحدثنا عن بلاوتوس وعبقرية الإهمال، راجع أحمد عتمان: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى فى العصر الذهبى، الباب الأول، الفصل الثانى، "بلاوتوس.. عبقرية الإهمال والإضحاك"، ص ٦٧–٨٨ (المحرر).

"السيرة" لسويتونيوس[٢] أن ترنتيوس كان عبدًا فى خدمة أحد أعضاء مجلس الشيوخ الرومانى، وأنه كسب صداقة سكيبيو الأصغر أيميليانوس **Aemilianus**، عميد الثقافة الرومانية فى الجيل الذى جاء بعد ذلك، كما نعلم أنه مات فى سن الخامسة والعشرين فى أثناء رحلة إلى بلاد الإغريق، كان يبحث فيها عن مزيد من المخطوطات المسرحية لمناندروس كى يقوم بترجمتها. ربما توضح إنجازات ترنتيوس وصداقاته ما إذا كان قد تلقى تعليمه مع أولئك النبلاء من الرومان. يكشف الإنجاز البلاغى فى برولوجات ترنتيوس عن تدريب تلقاه بجوار ساسة المستقبل، الذين كان من المتوقع أن يسهم ترنتيوس فى مستقبلهم ومجال نشاطهم. قد يوضح طرد الخطباء والفلاسفة الإغريق من روما عام ١٦١ ق.م[٣] مهنة الإغريق بوصفهم مدرسين خصوصيين فى مدينة الحظ – روما – منذ الحرب المقدونية الأولى. قد يفسر التعليم الثنائى اللغة (أى التعليم الإغريقى واللاتينى) والتدريب على الخطابة لغة ترنتيوس شديدة الإتقان ومستويات الزخرف الدرامى عنده. لقد استطاع ترنتيوس أن يتناول المثل العليا، ويقدم دروسه الأخلاقية، ولكن ليس دون أن يتعرض بالنقد الصريح لشخصيات قديمة ذات شعبية مثل بلاوتوس؛ حيث لم يكن من المقبول أن يغفل ذلك أجنبى يظهر هكذا فجأة. وبدلا من ذلك، استغل ترنتيوس رجلاً ضئيل القيمة، هو لوسكيوس **Luscius** من لانوفيوم **Lanuvium** المغمور الذى شن على مؤلفات ترنتيوس هجومًا يتسم بالغيرة، مما دفع ترنتيوس إلى تأليف برولوجاته الجدلية ليوضح فيها بعض مبادئه. ومثل هذا البرولوج – الذى يعد بمثابة صوت كاتب الدراما داخل المسرحية حين يعلق على عمله – قد سبق أن رأيناه فى الباراباسيس (الخطاب المباشر) الكوميديا الإغريقية القديمة.

لا نجد عند ترنتيوس ادعاءات صريحة على تفوق نوع من الكوميديا على نوع آخر. كان على ترنتيوس أن يخفى اعتقاداته، وأن يقدم أسبابًا دبلوماسية لنهجه التقليدى فى إنجاز الأمور. لا يكشف مسبقًا أيًا من برولوجاته مجرى الحدث الدرامى، ولا شخص البطلة

---

(٢) ساد الاعتقاد أن كتاب "سيرة ترنتيوس" – الذى وجد مع تعليقات دوناتوس على المسرحيات – كان موجزًا لكتاب سويتونيوس "عن الشعراء" **De Poetis** الذى ندين له بالفضل فى معرفة حياة فرجيليوس وهوراتيوس ولوكانوس وآخرين.

(٣) **Kennedy, *Art of Rhetoric*, pp. 151-3.**

الغامضة التى لا نعرف عنها شيئًا، لكن ترنتيوس فى برولوج "فتاة أندروس" يبوح بهذا النوع من الكشف ويظهره للعيان على أنه الهدف الأساسى للبرولوج. كان الاكتشاف من الأمور التى يضحى بها فى البرولوج ليدفع عن نفسه ما كان يوجه إليه من نقد جائر. وهكذا خرج ترنتيوس عن التقاليد بثلاثة طرق فى مسرحية "فتاة أندروس":

١- مزج عناصر من مسرحية ثانية هى "فتاة بيرينثوس" فى نموذجه الأصلى، وهى مسرحية "فتاة أندروس" لمناندروس، ثم استبدل بدور الزوجة فى مشهد الاكتشاف المستعار دورًا من ابتكاره، وهو دور سوسيا العبد المحرر موضع الثقة.

٢- أدخل على الحدث حبكة فرعية تدور حول سيد آخر وعبده.

٣- أما التغيير الأخير فكان أكثر اتساعًا (سنراه فى السطور التالية).

ونتيجة للتغييرين السابقين، استلزم الأمر منه أن يعيد بناء المسرحية بشكل مؤلف من أجزاء متفاوتة مختلطة فى بداية فصلين ونهاية فصلين آخرين. لقد وقف الممثل صامتًا، وهو أيضًا على وشك أن يخرس الزوجة. إننا ندين بتلك المعرفة للشارح دوناتوس. يؤكد ترنتيوس فى البرولوج ذلك التغيير الأول مدعيًا أن أعداءه يتهمونه بإدماج المسرحيات الإغريقية وخلطها contaminatio شأنه فى ذلك شأن من يغش الخمور، لكنه يتبع حرية الإبداع الخلاق التى استوحاها من نايفيوس وبلاوتوس وإنيوس؛ فهم نماذج جديرة بأن تقلد أكثر من منافسيه المتحذلقين.

بدا هذا "الدمج" contaminatio وكأنه تهديد لشعراء الدراما على أساس أنه كان يفسد اثنين من الأصول الإغريقية من أجل إعداد نسخة رومانية واحدة. لقد استقر فى أعماق الشعور أن الحدث والشخصية يوجدان فقط فى النسخ الإغريقية. فى برولوج هذه المسرحية "فتاة أندروس" وبرولوجات المسرحيات الأخرى يستميل ترنتيوس جمهوره من فوق رءوس منافسيه مؤكدًا جدة كوميدياته، وأنه لم يلجأ إلى التغيير فى أثناء ممارسته التأليف. تعتمد اثنتان من أكثر كوميدياته نجاحًا على أكثر من نموذج أصلى، وهما مسرحية "الخصى" Eunuchus ومسرحية "الأخوان" Adelphoe. وهذه المسرحية الأخيرة تقتبس بالفعل مادتها من مؤلف مسرحى مختلف (عن مناندروس). فالنموذج الثانوى هو مسرحية

"الميتون معًا" Synapothneskontes للشاعر ديفيلوس Diphilos، وقد سبق أن تم إعدادها للمسرح الرومانى على يد بلاوتوس، وهذه المسرحية قد وضعت ترنتيوس فى موضع المتهم بالانتحال، لكنه استطاع أن يرد هذه التهمة عن نفسه، على أساس أن بلاوتوس قد حذف المشهد الذى اقتبسه منها.

يبدو أن شروط الإنتاج المسرحى (فى روما) كانت تتطلب أن تكون المسرحية جديدة novus وأنها لم تقتبس من قبل. بيد أن المصطلح "جديد" أو "غير مستعمل" integer يفتقد الوضوح الكامل ويظهر بالمعنى نفسه فى برولوج مسرحية "المعذب نفسه" Heautontimoroumenus. كان يطلق اصطلاح integer على كل المسرحيات الإغريقية والرومانية(*)، ولكن ربما كان المعنى مختلفاً؛ إنه يعنى فى حالة المسرحيات الإغريقية" أنه لم يحدث لها إعداد من قبل"، أما فى حالة مسرحيات ترنتيوس فإنه يعنى "تام" و"غير معدل". يضيف برولوج مسرحية "المعذب نفسه" إلى موضوع الأصالة سؤالاً عن المستويات الكوميدية، ألا وهو الصراع الأساسى بين الكوميديا الراقية والهزليات. يصف الممثل الأول الذى يتحدث فى برولوج هذه المسرحية بأنها "راكدة"، ويثنى على لغتها الصقيلة، ثم يعتذر بسبب تقدمه فى السن ليبرر النوع الهادىء من الحدث الذى يؤديه فيقول: "أعطنى أذنا صاغية لأعرض فى صمت كوميدية هادئة؛ لأنه لا ينبغى دومًا أن يمثل أمامنا عبد يجرى وشيخ غاضب وطفيلى شره ومحتال وقح وقواد بخيل، فكلهم يؤدون أدوارهم فى ضوضاء صاخبة وجهد جهيد" (٣٥-٤٠). يستنكر ترنتيوس الأدوار الكوميدية ذات القيمة المعترف بها؛ لأن اهتمامه منصب على الحالة النفسية المهذبة للمواطنين ذوى النشأة الطيبة. كان ترنتيوس قد ألف قبل مسرحية "المعذب نفسه" مسرحية أخرى تتناول الحياة الأسرية، وهى مسرحية "الحماة" Hecyra التى لم تجد أذنًا صاغية، ثم غاب الإنتاج المسرحى لترنتيوس فى العام التالى، الأمر الذى قد يوضح أن مسرحية "المعذب نفسه" الهادئة قد لاقت الفشل نفسه. لكن ترنتيوس فى مسرحياته التالية قد أكد على أدوار مستمدة من الحياة فى قاع

(*) المقصود بالمسرحيات الإغريقية هنا المسرحيات ذات الملابس الإغريقية Comedia Palliata أما المسرحيات الرومانية فهى ذات العباءة الرومانية Comedia togata انظر: أحمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٥٥-١١١ (المحرر).

المجتمع، وعلى استخدام مشاهد العنف والفكاهة السوقية. كما هو الحال فى مسرحية "الخصى" حيث نجد الطفيلى المتفاخر، والحديث عن الحصار الكاذب ورواية عن الاغتصاب تدغدغ الأعصاب.

ما هى المبادئ والقواعد الأدبية الأخرى التى نشأت من استمالة ترنتيوس للعامة ؟ ينصب نقد ترنتيوس لمسرحيات خصمه لوسكيوس لانوڤينوس على ثلاثة منها. وبمعايير الذوق العام ينقد اثنين منها. فى إحداهما يجعل ترنتيوس الجمهور يفسح الطريق أمام العبد الذى يحمل أنباءً عاجلة. فى برولوج "المعذب نفسه" (٦–١١)(*) يرى ترنتيوس أن فى ذلك خطأ جسيما على أساس أن الجمهور "سيكون مستعبدًا لزميل مجنون". وفى مسرحية أخرى يقدم بطله الشاب لانوڤينوس وهو يهذى قائلا إن الأيل الذى تطارده كلاب الصيد يستصرخه طالبًا منه النجدة، يزعج ترنتيوس. إن السلوك شبه التراجيدى الذى يتسم بالمبالغة، وهذا ما يشير إليه فى برولوج مسرحية "فورميو" Phormio (٦–١٠). أما المسرحية الثالثة وعنوانها "الكنز" فيكشف عن الصراع بين متطلبات الدراما والتقاليد القانونية. ففى مشهد التحكيم فى هذه المسرحية يجعل لوسكيوس لانوڤينوس المدعى عليه يتحدث قبل الخصم الذى يقاضيه. قد يكون هذا السلوك تقليدًا قضائيًا غير سليم، ولكن تأثيره كان أكبر من الناحية الدرامية؛ لأن الطرف الذى يكسب القضية هو الذى يتحدث أخيرًا، وبلا شك كان لانوڤينوس يراعى الترتيب الموجود فى أصوله الإغريقية. ولقد سبق أن ناقض يوريبيديس هذا الترتيب فى مسرحية "الطرواديات" (٨٩٥–١٠٥٩). إن ما تظهره هذه الانتقادات هو أن الاحتمالية والذوق الاجتماعى قد تم الاعتراف بهما بوصفها معايير درامية تميز الكوميديات الراقية عن الهزليات. لم يكن لانوڤينوس وحده بل كان أيضًا بلاوتوس وأولئك، الذين يعلن ترنتيوس احترامه لهم، عرضة لهذا الانتقاد نفسه.

يحتل ترنتيوس الشاعر موقعًا مهمًا فى تاريخ اللغة اللاتينية؛ لأنه – رغم أنه ينظم شعرًا – قد خلق لغة النثر الفنى، وقد ساهم بذلك كثيرًا فى مستقبل الخطابة والحوار النثرى، وهو أمر لا يقل عن إسهاماته فى الدراما نفسها. تجنب ترنتيوس بصرامة شديدة المبالغة

(*) بصورة أدق (أبيات ٦–٨).

والسوقية وكذلك التلميحات اليومية إلى المأكل والملبس (وفى هذا يقارن بمناندروس) وربما جعل هذا لون الكوميديا عنده باهتًا، ومع ذلك فقد أنتج أسلوبًا فنيًا مميزًا يتسم بالمرونة والإيجاز. ومن وجهة النظر المعجمية الضيقة، فقد زود ترنتيوس اللغة اللاتينية بالحديث غير الرسمى sermo والخطاب المتدفق contentio هو أساس المناقشات السريعة القوية. وهذا الإنجاز البلاغى الذى حققه ترنتيوس يظهر فى مؤلفات اثنين من الأدباء، الأول كاتو الأكبر، الخطيب والسياسى والمؤرخ، ولوكيليوس، شاعر الساتورا نبيل المحتد. لقد كان كاتو فى السبعين من عمره تقريبًا عندما توفى ترنتيوس. كانت الخطابة عند كاتو تتأرجح بين الحديث المسهب العريض المتأنى، والهجاء الشخصى اللاذع والغنى بالفكاهة والتهكم والتصوير المجازى(٤). لقد أكد كاتو جلال اللغة اللاتينية وسموها باعتبارها وسيلة لكتابة التاريخ القومى، حتى إنه سخر من معاصره الشاب بوستوميوس ألبينوس Postumius Albinus عندما كتب تاريخ روما بالإغريقية، ويأسف على عدم تمكن ذلك الكاتب الشاب من لغة أمه (Gellius 11.8.2).

٣- لوكيليوس

كان لوكيليوس Lucilius، يصغر ترنتيوس بجيل، وكان على دراية بالمصطلحات الخطابية الإغريقية، فكان يستخدمها ليضايق بها محبى (الهيللينية) مثل تيتوس ألبوكيوس Titus Albucius، الذى كان يظهر اهتمامًا متكلفًا بالإيقاع ونظام الكلام المصطنع. "كم يكون أسلوبه – أى لوكيليوس – الأنيق مرتبًا ببراعة مثل أرضية مطعمة بمكعبات الموزايك" (Krenkel 84-85). يتهكم لوكيليوس نفسه (شذرة ١٨٤) على نهاية عضوية يغلب عليها السجع على غرار إيسوكراتيس فوجدها نهاية متماثلة جوفاء تتسم بالصبيانية meiraciodes(*). وفى تباين حاد يكتب لوكيليوس بجدية عن موضوعات فى النحو

---

(٤) إن ما بقى من خطب كاتو الأكبر قد جمع فى طبعة إنريكا مالكوفاتى، انظر:
Enrica Malcovati (ed.), *Oratorum Romanorum fragmenta* (2nd ed., Pavia, 1955), pp. 12-97.

(*) صفة من الاسم الإغريقى "طفل، غلام" meirax، وهى صفة تعنى فى المقام الأول "عدم النضج".

والإملاء، ويأخذ وقتًا طويلاً ليميز بين مفهومى القصيدة poema والشعر poesis؛ فالشعر – مثل "الإلياذة" أو "حوليات" إنيوس – له وحدة فى الموضوع thesis والشكل – الملحمة epos – (شذرة ٣٧٦–٣٨٥)، ثم يقول إن نقد هوميروس لن يكون للقصيدة برمتها، ولكن لبيت أو جملة أو مناقشة أو فقرة. ومع ذلك فلوكيليوس – هنا – لا يهتم كثيرًا بالنقد الأدبى من حيث تحديد شكل النص: فالفعل "يوبخ" culpare يقابل العلامة stigma عند السكندريين، والتى توضع أمام أبيات الفقرة التى تبدو منتحلة. ومع هذا الاهتمام بتنقية النص فقد أبدى لوكيليوس الاحترام التقليدى نحو المؤلفين "الحقيقيين"، إذ إن توقير الرومان وتبجيلهم للماضى قد حول بسرعة الشعراء ذوى المهابة إلى "مؤلفين ذوى سلطان ونفوذ" auctores، بعد أن صار أسلوبهم نموذجًا يسير عليه شعراء الجيل الذى تلاهم، كما كان يؤخذ به معيارًا لانتقاد محاولات الشعراء الشبان فى استحداث أساليب ومستويات جديدة، كما هو الحال عندما أغضب زملاء ڤارو الشاعر هوراتيوس حين فضلوا الشعراء الراحلين الذين ينتسبون إلى الماضى المجيد على الشعراء المجددين الموجودين على قيد الحياة. لقد ذهب شعر لوكيليوس بمجال العامية اللاتينية إلى أبعد مدى حتى صارت وسيلة تعكس التجربة الشخصية أو القضايا الأخلاقية والاجتماعية. وهكذا، وقبيل نهاية القرن الثانى ق.م.، تحركت الثقافة الرومانية بعيدًا عن الرصانة الفطرية القديمة التى اشتهرت بها أشعار إنيوس والتراجيديا المبكرة وكوميديا بلاوتوس ذات القوة الريفية التى يصعب كبحها. صار الخطباء الإغريق والفلاسفة وأصحاب الفكر يجلسون حول سكيبيو أيميليانوس أو آل جراكوس يدرسون الأفكار الهيللينستية وتقنيات التعبير. كما كانوا يغرسون فى اللاتينية أنواعًا جديدة من النثر كالتاريخ وكتابة السيرة ومحاورات عن فلسفة التشريع التى سنها يونيوس بروتوس Iunius Brutus (Cicero, *De Or.* 2.224) (*).

(*) حول لوكيليوس وفن الساتورا وآرائه النقدية فى اللغة والأدب راجع رسالة الماجستير التى تقدم بها صلاح رمضان بعنوان: لوكيليوس دراسة فى فن الساتورا، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ١٩٩٠. (المحرر).

٤- الخطابة فى روما

كان الأدب اللاتينى أدبًا عمليًا، وهذا ما أطلقه عليه علماء فقه اللغة Gebrauchsliteratur. كان الأدب فى بداية القرن الأول ق.م إما تراجيديا ذات طابع سياسى متزايد، أو أدب يهدف إلى ملء الفراغ لأفراد الطبقة الأرستقراطية، وكان فى شكل تدريب لأصحاب الذكاء. يوضح بلوتارخوس (*Lucullus*, 1.5) حب لوكوللوس للأدب philologia من القصة التى تحكى أنه والخطيب هورتينسيوس Hortensius والمؤرخ سيسينا Sisenna قاموا برمى الزهر ليعرفوا من منهم سيقوم بتسجيل الحرب المارسيكية(*) بالشعر اللاتينى ومن سيسجلها بالنثر الإغريقى، ومن سيسجلها بالشعر الإغريقى.

كان لابد من أن تخرج أولى الأعمال النقدية الأدبية فى روما من عباءة الخطابة، أى فن الكلام الذى يُطبق على أغراض الفوروم Forum (الساحة العامة)، وكان على الخطابة نفسها أن تهرب من سيطرة المذهب النفعى فى الفن – أو نظرية "الموقف" stasis لهيرماجوراس Hermagoras من تيمنوس بتحليلها المبرمج للموقف القانونى فى اختيار الدفاع اللائق ورسم البعد الكامل للمناظرات التى تتواءم مع كل قضية. لقد كانت نظرية هيرماجوراس من الأعمال الكاملة الأولى فى نظرية الخطابة فى روما. ورغم أن كُتَّاب العصور الوسطى قد وجدوا فيها مرشدًا فى تأليف الشعر والنثر الروائى، وذلك فى ثنايا مناقشتها للسرد narratio وتلخيصات المصادر الثانوية للجدل، ولكن لا يوجد ما يشير إلى أن تعاليم هذه النظرية قد استند إلى القيم الأدبية.

لو كان شيشرون قد واصل فى مؤلفه المبكر "فى الإبداع" De Inventione حديثه ليشمل نظرية التعبير، مثلما فعل معاصره المؤلف المجهول لمقال "الخطابة إلى هيرينيوس" Rhetorica ad Herenium، لكان لدينا الآن صورة أفضل للمستويات الجمالية

(*) الحرب المارسيكية Marsic: هى الحرب التى خاضها المارسيون Marsi ضد روما بعد انتصارها على هانيبال طلبا للمواطنة الرومانية، وهى سلالة إيطالية قديمة تسكن وسط إيطاليا، وأهم مدنهم هى ماروفيوم Marruvium (المحرر).

فى العقد الثامن من القرن الأول ق.م. وكما هو الحال، فإن مؤلف "إلى هيرينيوس" يقدم فى اللغة اللاتينية مجموعة قوانين تحكم الأسلوب، وكذلك تصنيفًا للزخرف فى اللغة الإغريقية. وأكثر الملامح التى تميز هذا العمل، والتى لم تتكرر فى الكتيبات الخطابية التى جاءت بعد ذلك، هو عرضه لثلاثة نماذج من الأساليب المعترف بها: الأسلوب الرصين والأسلوب المتوسط والأسلوب البسيط. مع عينات متطابقة للفقرات فى كل من الأساليب الثلاثة. إن مؤلف هذا العمل يكاد يكون وريثًا لترنتيوس فى السرد الحى السريع والبسيط، مع اقتباسات من المحادثة (٤: ١٤)، واقتباسين من الأحاديث الرسمية مع إدانة رفيعة المستوى من خاتمة لإحدى المرافعات القضائية السياسية (٤: ١٢)، وتحليل مُسبب لهيئة الدفاع يوضح فيه دوافع التمرد فى إحدى المستعمرات فى أسلوب متوسط متناسق يتميز بالهدوء الشديد (٣: ١٤). إن نغمة هذا التحليل استرضائية، فى حين إن الفقرة التى تتميز بالأسلوب الرصين الرفيع تهدف إلى استثارة العواطف، وهو تباين سوف يوضح شيشرون ملامحه ويحدد مصطلحه فيما بعد. ومؤلف "فنون الشاعرة" Artes poetriae فى العصور الوسطى، شأنه فى ذلك شأن المؤلفات التى كتبها جيوفرى Geoffrey من فينساوف Vinsauf وجون John من جارلاند Garland وماثيو Matthew من فندوم Vendome – كلها سوف تطبق نظام الأساليب الثلاثة (الرصين والمتوسط والبسيط) على تعريفات جديدة لأنواع السرد فى ساحات القضاء والمدينة وعالم الرعاة والريفيين، ولكن الأمر كان يستوجب إدخال التعديلات الإضافية على الأساليب الثلاثة كى يتمكنوا من تطوير هذه النظرية.

لقد جذب المؤلفان "فى الإبداع" (١. ٢٧) و "إلى هيرينيوس" (١. ١٣ وما بعده) الاهتمام كثيرًا بالأدب الخلاق خاصة عندما يناقشان أساليب السرد؛ فكلاهما يقتبس التقسيم الهيللينستى الثلاثى لموضوع البحث القائم على المتناقضين الكاملين: التخييل مقابل الحقيقة، والخيال مقابل الواقعية. ومن ثم فالأحداث التى نراها لا حقيقية وغير ممكنة، مثل مادة التراجيديا (القصة fabula) الخيالية (الفنتازيا) وإن كانت ممكنة فهى تنتمى للكوميديا (الموضوع argumentum). أما الأحداث التى تحدث فى زمن بعيد عن ذاكرة عصرنا فإنها تصلح لموضوع الكتابة التاريخية historia. يوضح المؤلف "إلى هيرينيوس" (١. ١٣) أن

الاهتمام بالتنوع والإثارة الناتجة عن تقلبات الحظ وكذلك الكارثة غير المتوقعة والفرح الشديد المفاجئ، كلها أمور تظهر بعض جوانب التراجيديا التى ميز بينها أرسطو فى كتابه "فن الشعر"، ولقد تبنى المؤرخون الهيللينستيون بعض هذه الجوانب التراجيدية فى إضفاء الروح الرومانتيكية على التاريخ.

عاصر بوليبيوس Polybios، أكثر المؤرخين الهيللينستيين علمية، أحد الأجيال فى روما تحت رعاية إيميلياتوس، ومع أنه استنكر تقديم التاريخ بطريقة درامية، إلا أنه مارس الطريقة نفسها فى تدريم التاريخ (على سبيل المثال: ١٢. ٢٥). وسيكون تأثير بوليبيوس واضحًا بعد جيلين على شيشرون عندما يفصل بين الملامح المكتسبة للتاريخ المتواصل، والملامح التى يتطلبها المقال الذى يتميز بالنزعة الخطابية الواضحة.

أخضعت طبقة النبلاء، وهى الطبقة الحاكمة، التعليم ووقت الفراغ الثقافى لمصلحة الدولة. أو فى الأغلب الأعم لمصلحة اهتماماتها الخاصة. فقد احتضنت الجانب التطبيقى من الخطابة، ولكنها كانت لا تكترث بالجانب الاستعراضى epideictic والرسمى الذى طورت منه بلاد الإغريق تذوق النثر الفنى الثرى بالإيقاع والصور الخيالية المثيرة للعواطف. كان الاعتراض الأساسى للفلاسفة فى رؤيتهم للصراع بين الخطابة والفلسفة فى عهد أفلاطون وإيسوكراتيس يكمن فى أن الخطابة كانت لا تبالى بالحقيقة، سواء أكانت معروفة أم مجهولة، وأنها تستبدل بالجدل المنطقى الضغط على العواطف. إن التعليم عند إيسوكراتيس كان يؤكد السياق الأخلاقى، ولكنه كان بدرجة أساسية فنًا للتزيين الزخرفى اللافت للانتباه، والاستنتاج من الوقائع والمقدمات.

أما أرسطو ومن جاء بعده من المشائين أو الرواقيين فقد طوروا مقولات التفكير وأسسوا نظامًا متكاملاً للجدل. وبميزة التدريب فى كل من النظامين الأكاديمى والرواقى استطاع شيشرون أن يحسن فى نوعية الخطابة، لكنه كان يفتقد الأدوات الذهنية التى تساعد على الدراسة النقدية فى الأدب الخيالى مثل الملحمة والتراجيديا. قد لا يكون تحليل الأسلوب والبنية كافيًا؛ لأن النقد الذى يعتمد على الحواس سوف ينشغل باختيار المؤلف للموضوع والحدث وبتناوله للسيكولوجيا والأخلاق، وهى أمور تمثل بشكل كبير ميدان الفيلسوف

القديم. هذه كانت الفجوة التى كان يتعين على شيشرون الواسع المعرفة أن يعبرها ويتخطاها فى بحثه الواعى ليكون ناقدًا أدبيًا. لم تكن لدى الرومان مثل هذه الحرفة. وحتى الناقد kritikos السكندرى ذاته كان محررًا (للنصوص) أكثر من كونه ناقدًا؛ فمهنة الناقد السكندرى كانت تنحصر فى النقد النصى، مثلما كان الرقيب الرومانى يفحص جسم المواطن، ثم يستبعد – ذلك الناقد – ما لا يراه منسجمًا. كانت الأصالة التقنية هى المعيار والفيصل. وبمقدورنا أن نلحظ كيف استغل شيشرون هذا الشىء المتوقع ليسخر من خصمه بيسو كايسونينوس Piso Caesoninus. فعندما أدان بيسو بيت شعر لشيشرون يقول فيه "دع الحرب تستسلم للكلمات"(*) Cedant arma togae، وهنا يسأل شيشرون الجمهور "بالتأكيد، ليس هذا (أى بيسو) أريستارخوس، بل هو فالاريس(**) Phalaris كى يشير بعلامة إلى أحد الأبيات ثم يقوم بحذفه؛ لأن ذلك البيت لا يروقه" (*In Pisonem* 73).

لم يكن بيسو إنسانًا عاديًا فى اهتمامه العميق بالفلسفة والشعر. وكان على شيشرون – فى العادة – أن يضبط نطق كلماته فى مجلس الشيوخ أو فى ساحة السوق العامة كى يسترضى جمهور المحافظين. ولم يكن فى حاجة لإخفاء معرفته بالقانون الرومانى، ولكن كان عليه أن يقلل من أهمية تدريبه فى الأخلاق والجدل مع فيلو Philo الأكاديمى وديودوتوس Diodotus الرواقى(***)، كما كان عليه أيضًا أن يقلل من أهمية ولعه بالشعر. إننا نحصل على صورة واضحة للذوق العام من خلال مرافعته القضائية التى تحمل عنوان "دفاعًا عن أرخياس" (٦٢ ق.م)، والتى يدافع فيها عن المطالبة بحق المواطنة الرومانية لشاعر إغريقى. وأرخياس نفسه يوضح ما كان ينتظره الرومان من الشعر فى منتصف القرن الأول ق.م. لقد جاء أرخياس من مدينة أنطاكية السورية إلى إيطاليا، ثم ثبت مكانته من خلال تدريسه للشعر الإغريقى فى المدن الإغريقية الواقعة فى إقليم كمبانيا. لقد حظى هذا الشاعر الإغريقى برعاية آل لوكولوس ولوتاتيوس كاتولوس الأصغر، الذين اصطحبوه

(*) الترجمة الدقيقة لهذا البيت هى "دع الأسلحة تستسلم للعباءة الرومانية". والمقصود هو عباءة الخطيب الرومانى.

(**) فالاريس: هو طاغية أكراجاس فى صقلية (حوالى ٥٧٠/٥٦٥ – ٥٥٤/٥٤٩ق.م). (المحرر)

(***) ديودتوس هو المعلم الرواقى لشيشرون حوالى عام ٨٥ ق م، وفيما بعد عاش فى منزل شيشرون، ومات حوالى عام ٦٠ ق م مورثًا ممتلكاته لشيشرون (المحرر)

معهم إلى خارج البلاد ليمجد بأشعاره ذكرى حملاتهم. فللشعراء ضرورة - كما يوضح شيشرون – إن كان لابد أن تخلد أعمالنا. كان بمقدور أرخياس أن يرتجل موضوعًا ما فى سلاسة مدهشة، وهو يغير فى الوزن وفى معالجة الموضوع ليقدم نظامًا شعريًا ثانيًا وثالثًا من المادة نفسها. وهنا يحدث الانقسام بين الإبجرامة الوطنية والملحمة الحربية التى لاحظناها من قبل. ورغم أن شيشرون لا يصرح بهذا؛ لأن تلك القصائد كانت منظومة بالإغريقية. تربط مرافعة شيشرون القضائية بين حرفة الشعر من ناحية وبين "الإنسانية" humanitas و "النظرية" doctorina من ناحية أخرى؛ فالإنسانية تستوعب الشعر من أجل التربية والأخلاق الحميدة، فى حين أن النظرية تستوعبه من أجل المعرفة، كما لو كان الشعر أداة للتربية. عندما يفحص شيشرون ما يجب أن يقدمه الشعر للمجتمع. فإنه يبدأ بقدرة الشعر على إثراء الخطابة العامة، ثم ينتقل إلى فائدة الشعر فى تحقيق الاسترخاء بعد حركة الحياة الجادة، ثم يؤكد شيشرون أن أجلَّ الخدمات التى يؤديها الشعر هى أن يوحى للبشر بالإنجاز البطولى حين يزودهم بنماذج من السلوك ويحفظ فى ذاكرته الأعمال التاريخية العظيمة، التى قد تهمل أو تضيع فى غياهب النسيان. وبهذه الطريقة يهب الشعر الخلود الشخصى للبشر فى صورة لفظية يمكن أن تُقارن بالتماثيل التى تشيد تكريمًا للأفراد. أى أن الشعر يحتفى بالإنجازات الوطنية. إن معارضة شيشرون ومقاومته للمنفعة والمتعة فى الشعر ("فى الدفاع عن أرخياس ١٦١) يسبقان ذلك الوصف الذى قدمه هوراتيوس حين يقول "يحرز الشعر نجاحًا باهرًا حين يمزج المنفعة بالعذوبة" (فن الشعر. ٣٨٤). هكذا فإن الشعر يُبرر بمنافعه الأخلاقية، أما الشاعر فإنه يُعرف بوصفه عضوًا نافعًا فى المجتمع. يجعل شيشرون من إنيوس خير مثال للصورة التى يعرفها عن الشاعر، ويذكره أيضًا مثالاً موثوقًا به على صحة الادعاءات المبالغ فيها، والتى تقول إن الشعراء – بوجه خاص – كان يوحى إليهم وأنهم مميزون وأصحاب حظوة عند الآلهة، ومن ثم فهم شعراء مقدسون sancti poetae. إنها صرخة مدوية عن تعدد المواهب الفنية عند ناظم شعر محترف مثل أرخياس، لكننا لا نستطيع أن نعتبر منهج شيشرون الهادف إلى المنفعة مسئولاً تمامًا عن مستمعيه؛ لأن شيشرون نفسه قد مارس قرض الشعر بغرض الاسترخاء عندما ترجم قصائد أراتوس Aratos الفلكية عن الإغريقية، كما نظم الشعر كذلك بهدف الإعلان عن نفسه

سياسيًا حين ألف ملحمة من ثلاثة كتب أثناء فترة عمله قنصلاً(*).

٥- محاورة "عن الخطيب" لشيشرون

كان من المحال أن تظهر ثقافة الجيل الذى عاش فيه شيشرون بدون اقتناء المكتبات أو بدون التصريح بدخولها. ربما كان سكيبيو أيميليانوس، الذى ظهر قبل ذلك بقرن، هو الوحيد فى عصره عندما كان يتمتع باقتناء مكتبة خاصة كانت هى نصيبه فى غنائم والده أيميليوس باولوس Aemilius Paulus من قصر الملك المهزوم بيرسيوس Perseus المقدونى. ولقد مارس سلاّ Sulla الحق نفسه حين غزا وحاصر مدينة أثينا عام ٨٥ ق.م، وأخذ لنفسه من الثرى أندرونيكوس المكتبة الداخلية الملحقة بالمدرسة الأرسطية، والتى كانت تحتوى على "فن الخطابة" وأعمال أخرى كبيرة لأرسطو. وقد انتقلت ملكية تلك المكتبة إلى فاوستوس سلاّ Faustus Sulla صديق شيشرون. لقد جاءت النواة التى تكونت حولها مجموعة الكتب الخاصة بشيشرون بشكل تقليدى كبير عن طريق الهدية التى قدمها إليه صديقه بابيريوس بايتوس Papirius Paetus ابن أخت عالم النحو سيرفيوس كلوديوس Servius Clodius الذى توفى فى أثينا تاركًا له مجموعة من الكتب الإغريقية واللاتينية. وتظهر رسائل شيشرون فى العقد السادس من القرن الأول ق.م. أنه كان يتفاوض مع أتيكوس Atticus حول اقتناء مجموعة الكتب التى تم شحنها إلى روما. وهكذا فقد استطاع شيشرون أن يعتمد على مصادره الخاصة وعلى مكتبة فاوستوس حين كتب أول أعماله الناضجة حول نظريته فى الأدب والخطابة، ألا وهو "عن الخطيب" De Oratore عام ٥٥ ق.م. هناك أمر بالغ الأهمية، وهو أن شيشرون كان على وفاق تام مع العالم النحوى الإغريقى تيرانيو Tyrannio من أميسوس Amisos الذى كان ينشر فى ذلك الوقت نصوص المكتبة الأرسطية التى كانت فى حوزة فاوستوس. إن هذا هو السبب الرئيس وراء عدم ارتيابنا فى اعتماد شيشرون على "فن الخطابة" لأرسطو حين ألّف محاورة "عن الخطيب"، أما السبب الآخر فهو التطابق شبه التام بين نظريته "فى الإبداع" وبين الترتيب

(*) ترجم شيشرون شعرا جزءا كبيرا من "بنات تراخيس" لسوفوكليس وعن شيشرون شاعرا بصفة عامة. انظر، أحمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢٠٠ وما يليها. (المحرر).

الذى اتبعه أرسطو فى "فن الخطابة". إن المتحدث أنطونيوس Antonius – فى محاورة "عن الخطيب" – يدعى أنه قد قرأ أعمالاً فى الخطابة لأحد الفلاسفة – يقصد أرسطو – فضلاً عن وجود الكثير من نقاط التقارب بين معالجة شيشرون للعبارات المجازية فى الكتاب الثالث وبين مناقشة أرسطو لها فى الكتاب الثالث من كتاب "فن الخطابة".

اعتبر فيتروفيوس Vitrovius (9 pr. 17) – وهو يكتب إبان العصر الأوغسطى – عمل شيشرون "عن الخطيب" واحدًا من الآثار العلمية القيمة فى الجيل الذى جاء قبله، ووضعها جنبًا إلى جنب مع قصيدة "فى طبيعة الأشياء" De Rerum Natura للوكريتيوس، وكذا "فى اللغة اللاتينية" De Lingua Latina لفارو.

تعكس محاورة "عن الخطيب" اهتمام شيشرون الدؤوب بالدفاع عن الخطابة فى مواجهة النقد الفلسفى، خاصة النقد الأخلاقى المتعلق بنظرية المعرفة كما ورد فى محاورة "جورجياس" لأفلاطون، وكما تظهر ميوله نحو خطابة فلسفية جديدة فى محاورة "فايدروس". لقد حاول كل من إيسوكراتيس وأرسطو أن يجابها هذا التحدى. ويستند شيشرون إلى ما كتبه هذان الفيلسوفان كل على حدة؛ فيعتمد على نظرية إيسوكراتيس فى علم أصول التدريس ونظريته فى الأسلوب فى أول كتابين من عمله "عن الخطيب"(٥)، كما يعتمد على نظرية أرسطو فى الإبداع والتعبير. إذن، فمحاورة "عن الخطيب" هى بمثابة توليفة من مؤلفات التراث الإغريقى. كان اهتمام شيشرون الذاتى بوصفه فنانًا وراء سعيه إلى سبر أغوار كل جانب فى الأسلوب الشخصى: نموه وتماثله للسياق وعلاقته بتطور الأساليب فى الأجيال المختلفة من الخطابة. يدرك شيشرون فى ثنايا مناقشاته أن الخطيب "بوصفه" qua مؤديًا يصير ممثلاً، ولكن "بوصفه" qua ناظمًا فهو أقرب إلى الشاعر. ومن ثم فإن المعايير التى وضعها فى (الكتاب الأول، ٦٩) للشاعرين المفسرين أراتوس الذى كتب عن الفلك، ونيكاندروس Nicandros الذى كتب عن لدغات الثعبان، تظهر أن هذين الشاعرين يقدمان المادة الإنسانية شعرًا مثلما يجب على الخطيب أن يفعل ذلك نثرًا. ومع ذلك فإن شيشرون

---

(٥) معالجة المقدرة الطبيعية والتدريب والتقليد فى "الكتاب الثانى ٩٨" ومناقشة الإيقاع "الكتاب الثالث ١٧١-١٩٨" هما خليط من نظرية إيسوكراتيس ونظرية أرسطو.

يدرك مدى الحرية المتاحة لكل من الشاعر والخطيب فى استعمالهما للغة؛ فالشاعر، وإن كان أكثر تقيدًا من حيث الإيقاع، فإنه يتمتع بحرية أكثر من حيث المفردات وأسلوب التعبير.

يلاحظ أن الأسلوب الشخصى موضوع متكرر فى محاورة "عن الخطيب"؛ فهناك فقرات من كتابات إيسوكراتيس تُدرس بوصفها نماذج، وترى أن أفضل الطلاب هو من يقترب من النموذج الذى يقلده (*Against the Sophists* 18)، كما توضح كيف يمكن للكاتب الناشئ أن يحقق أسلوبه الذاتى وهو يقلد معلمه المفضل. يشير شيشرون إلى ضرورة اختيار المعلم الذى يتناسب والمواهب الطبيعية للطالب، ثم يشبه العمل الناضج للطالب بانصهار اللغة الذاتية فى لغة النموذج الذى يحتذيه (الكتاب الثانى، ٨٩-٩٠). أما فى (الكتاب الثالث ١٩-٣٥) حيث يصبح الشكل هو القضية المسيطرة يبدأ شيشرون فى التأكيد على مبدأين أدبيين فى الخطابة: أولهما، أن الأسلوب والإحساس والشكل والمضمون جميعًا يجب أن يتناغموا كى يعطى الشكل المثالى تألقًا للمضمون ذى المغزى. المبدأ الثانى يراعى قضية التنوع، مثل التنوع فى الأسلوب عند كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس فى إطار التراجيديا، وتباين الأسلوب المميز للخطباء الذين تدربوا فى جيل واحد وعلى يد معلم واحد. إن شخصياتهم المتباينة هى التى تشكل خطبهم. كما يعالج شيشرون فى هذا القسم المهم الخطابة - فى بساطة - جنسًا من الأجناس الأدبية الكثيرة، كما يأخذ كل مجالات الأدب نقطة أنطلاق له.

ويلاحظ أن نسخة شيشرون ("عن الخطيب"، الكتاب الثانى، ١١٥) التى تم إعدادها عن الأشكال الأرسطية الثلاثة للبرهان الخطابى تهتم بوسائل الإقناع وتؤكدها: البرهان المنطقى أو شبه المنطقى، والقوة فى إثارة الشفقة أو الغضب، والبراعة فى استمالة المستمع عن طريق الوصف المتجانس. أما التعديل الذى أدخله على الصيغة فى "الخطيب" Orator (٦٩) العمل الذى كتبه بعد عشر سنوات يتمثل فى استبدال فن إدخال السرور delectare بفن الاستمالة، ويعكس هذا الاستبدال اهتمام شيشرون المتزايد بالجوانب الجمالية فى الخطاب. ربما أحس شيشرون كذلك أن التقنيات النفسية بالنسبة للمحامى الذى يستميل المستمع وهو يدافع عن موكله، لا يختلف بدرجة أساسية عن الشكل العاطفى الذى

يتطلبه الدليل والبرهان، كما أحس أن أرسطو لم يضع فى الحسبان قوة الجمال وسحره أو سرعة البديهة أو الخيال فى خداع الجمهور. إن نظرية الخطابة الرومانية كانت أبطأ من أن تكيف نفسها للفرص المتنوعة والكثيرة للمزاج الشعبى أو الشفقة التى قدمتها ساحات القضاء الرومانى، ومع ذلك فإن خطب شيشرون تظهره وقد استغل تمامًا هذه الفرص وبشكل كامل(٦).

لقد اهتم شيشرون بالتراث الذى كان يعتبر الخطيب ممثلاً، وغالبًا ما كان يقيس وقع الأسلوب وتأثيره على الأذن، ولكن أيًا ما كان على شيشرون أن يقوله بصدد توقعات المستمع، فإنه صحيح اليوم فى تذوق الأدب الذى يُقرأ فى صمت؛ ذلك أن القارئ اليوم يتأثر بإدراك الإيقاع ذاته والبيان والصور الخيالية والموسيقى اللفظية شأنه فى ذلك شأن القارئ القديم، رغم أن رد فعله قد يكون أضعف. لقد كان شيشرون على وعى تام برد فعل المستمع وحاجة الخطيب إلى الارتجال أو إلى تحويره للنص عند الإجابة، ولكنه كان يهتم كثيرًا بالمستويات العليا التى كان فى استطاعة النص المكتوب والمعد سلفًا أن يحققها، أما توصياته من أجل السيطرة على التعبير فقد خلطت ما قد نراه معايير جمالية مع تركيز الخطيب على الإقناع. وفقرة مهمة – على وجه الخصوص – هى ("عن الخطيب". الكتاب الثالث، ٩٦–١٠١) التى تُعرف كلمة الزخرف ornatus بوصفه شيئًا عضويًا لا تطبيقًا سطحيًا شكليًا. فالنص كالجسد، حقيقيًا كان أم منحوتا، يجب أن يكون ذا مقاييس متناسقة بشكل جيد.

يعلن شيشرون أن الجدل والجمال والتهذيب والتربية والرقة والعمق العاطفى، كلها أمور واضحة ليس فى الأطراف الفردية من الجسد بل فى الجسد الذى هو كائن عضوى يؤخذ برمته؛ فالزخرف الموضعى أو التطبيقى يصنع تأثيره بالمقابلة (أى بالمقابلة بين شيئين بغية إظهار الفروق بينهما)، ولا يجب أن يبعثر (هذا الزخرف) فى ثنايا النص عشوائيًا، ولكن يجب أن يوزع على فترات متباعدة محسوبة بدقة، مثل رسومات الزينة فى

(٦) George Kennedy, "*The rhetoric of advocacy in Greece and Rome*" AJP 89 (1968), 419-34.

أحد المعارض العامة. إن هذا المبدأ الإيسوكراتى للزخرف kosmos (أى للزينة والترتيب المتناسق) تدعمه قياسات من حواس وفنون أخرى. فالمستمع يروق له أن يغلبه السحر، ولكن دون إفراط، تمامًا مثل الرسومات الهادئة ذات الطرز القديمة؛ فهى بألوانها البسيطة تستهوينا مدة أطول من الأعمال (الفنية) الحديثة المتناغمة بالألوان اللامعة، من الرسم والموسيقى، ومن العطور وفن الطهى. يجادل شيشرون فى التأثير المضاد الناتج عن الطلاوة الزائدة والزينة المفرطة؛ حيث تؤخذان بشكل فاضح نمطًا لا يمكن التخلص منه. يصر شيشرون على أن المقابلة أمر أساسى فى الشعر أو النثر. إن المقابلة ضرورية؛ لأن الكتابة – على نقيض الرسم – لا تشغل الأذن تماما (وقد نقول الأعين)، ولكنها تشغل العقل، أما الزخارف الزائفة فسرعان ما يتم كشفها. ومثلما يفعل الخطيب حين يلقى خطابه فيرفع من حدة صوته ويخفضه ويحدد درجة النغم والوقفات، فكذلك يجب على الكاتب أن ينوع فى جزالة أسلوبه. إن هذه الفقرة الجمالية المدهشة، التى ربما ترجع إلى مصدر هيلينستى ربما كان كتاب "عن الأسلوب" Peri lexeôs لثيوفراستوس. إنما تشير إلى المعيارين التوأمين للتذوق، ألا وهما التمييز والتنوع فى العمل الفنى الناجح.

يجعلنا اهتمام الجدل الشيشرونى بالقياس المرئى نقترح وجود أصل إغريقى له. لقد عرف شيشرون الفن الإغريقى، ولكن من المحتمل أنه استقى مبادئ هذا الفن من دراساته للخطابة الإغريقية أكثر من معرفته بنماذج من الموسيقى والرسم والنحت؛ ذلك لأنه ربما قد استخدم التحليل الرباعى "لفضائل" الأسلوب الذى يُنسب لثيوفراستوس فى الكتاب الثالث من "عن الخطيب"، (٣٦-٢١٢)، ثم استخدمه بوضوح فيما بعد فى "الخطيب" (٧٩)، فمن المحتمل، إذن، أن تأتى هذه المادة التوضيحية أيضًا من ثيوفراستوس. عندما يضع شيشرون فى اعتباره الزخرف الزائد والقائم على أساس انتقاء الكلمة والترتيب، وعلى العبارات المجازية والتشبيهات والاستعارات، فإنه يبدو قريبًا من تحليل أرسطو. ففى كتاب "فن الشعر" (الفصل الثانى والعشرون، ١٤٥٨ ب، ١٧ وما بعده) وكتاب "فن الخطابة" (الفصل الثالث، ١٤٠٤ ب ٥ وما بعده) نجد أرسطو يصنف الكلمات إلى مفردات أساسية (أسماء "علم") وثلاثة أنواع من التنويعات: الكلمات الغريبة أو القديمة (glossai)، والكلمات

المركبة، والكلمات المبتكرة أو المنحوتة. هذه التصنيفات الثلاثة قد أعطت الشعر سموًا يتناسب وتأثيره القائم على الإلهام. أما فى النثر فإن التنوع الوحيد المسموح بدخوله على جلال المفردات الأساسية فهو المجاز فقط، الذى يضفى على الخطبة جدتها (وهو ما يطلق عليه أرسطو" الشىء الغريب to xenon بلا تكلف.

يستخدم المجاز المفردات الأساسية فى سياق جديد لافت للنظر. يردد شيشرون صدى تفسير أرسطو لسيكولوجية المجاز. وكما هو الحال فى دراسة "فن الخطابة"، فإن المتعة التى نتلقاها من اللغة المجازية إنما هى مثيرة للخيال ومحفزة له بشكل جزئى، ومن العسير أن تلحظ تشابها بين مجال وآخر؛ فالمجاز يطلق الرحلة الذهنية - بشكل جزئى - من الموضوع المتواصل إلى مجال آخر. "إن المستمع دون أن يشرد فعليًا، يُقاد فكريا إلى اتجاه جديد، وهذا مصدر لأعظم المتعة... وكل مجاز لائق إنما يُوجه إلى الحواس. خاصة حاسة البصر، أشد الحواس حدة" (الفصل الثالث، ١٦١).

قد نقابل ذلك الانصراف المتململ لشيشرون عن الصور البلاغية التى تعتمد على التكرار والتنسيق، أو حتى انصرافه عن الصور الفكرية التى نغير بها بناء الجملة لنتحاشى الملل الموجود فى الجمل المتصلة. هذا كان قوام الخطابة التقليدية عند شيشرون. ولا يذهب عمل "الخطابة إلى هيرينيوس"، فى الكتاب الرابع إلى ما وراء ذلك، ليدرس مشكلة إتساق الأسلوب وانسجامه. ورغم أن شيشرون يُلمّح إلى نظام الأساليب الثلاثة الموجودة (انظر، "عن الخطيب"، الكتاب الثالث، ١٧٧)، فإنه يفضل التأكيد على التدرج المطلق وغير المحدود للعبارة الاصطلاحية من شخص إلى آخر. إن حاسة شيشرون الجمالية تسير بخطى واسعة نحو المفردات التحليلية، ولكن تقريره المتشدد نسبيًا عن الإيقاع النثرى ("عن الخطيب" الكتاب الثالث، ١٧١-١٩٨) يولى الاهتمام نفسه للحاجة إلى تنوع الجملة من حيث الطول، ولمخاطر التناسق الناتئ فيما يُسمى أساليب جورجياس التى روج لها إيسوكراتيس. وهنا، يصر شيشرون مرة أخرى على الأولوية فى التفكير؛ إذ يجب أن يبدو الإيقاع نتاجًا فرعيًا تلقائيًا للمعنى. أما الجملة التى تتكرر على فترات منتظمة، والتى تثير الإعجاب لما تتسم به من خصائص فن العمارة فتثير عنصر التشويق أولا ثم تشبعه؛ فمثل هذه الجملة يجب أن

تتنوع بوحدات حية شديدة القصر. ولأنها تمامًا مثل النثر، فلا يجب أن تكرر النماذج الإيقاعية التى يكررها الشعر الحقيقى. وفى محور مناقشة شيشرون للإيقاع نجد قسمًا غائيًا (أى موجه نحو الغاية) يقارن فيه الكلمة المكتوبة أو المنطوقة بالكائن الحى أو التركيبة البنائية. يحاول شيشرون أن يبرهن على أن الخطبة المثالية – شأنها فى ذلك شأن الأجرام السماوية فى المدار والأشجار والسفن أو حتى المعابد – يجب أن تستمد جمالها من الملامح ذاتها التى تأتى بدافع الضرورة أو المواءمة. فالمعنى والنَفَس الذى تتطلبه الخطبة هما اللذان يحددان نسبة الوحدات داخل الجملة وطولها برمتها. وهنا، مرة أخرى، قد يكون شيشرون معتمدًا على ثيوفراستوس.

> "تُستخدم الأعمدة والأروقة دعامات للمعابد، وهى، وإن كانت مفروضة على المعابد، فإنها بالمثل ذات فائدة وظيفية. إنه ليس الجمال ولكنها الضرورة التى صممت حافة الجزء الأعلى المثلث الزوايا فى معبد الكابيتول وغيره من المعابد. إن ابتكار وسيلة لتصريف المياه من سطح المعبد على أى من الجانبين كان سببًا فى فخامة هذا الجزء الأعلى الذى جاء من احتياجات المعبد، ومن ثم فقد جاء المعبد وكأنه مشيد فى السماء حيث لا يصيبه المطر، وربما كان المعبد سيفقد روعته إن لم يوجد هذا الجزء الأعلى... وهذا يحدث بالطريقة نفسها فى كل أجزاء الخطاب" (الكتاب الثالث، ١٨٠).

لكى نطرح القيم الجمالية للمناقشة بهذه الطريقة واضعين فى الاعتبار الخطابة فى مجلس الشيوخ وساحة السوق العامة، فإننا سنرى إلى أى مدى اضطلع شيشرون بقيم الخطبة الاستعراضية المزركشة epideictic داخل الأنواع العملية من الخطابة. لكن محاورة "عن الخطيب" نفسها تجسد مستوًى جديدًا تمامًا من البراعة الفنية. ليس فقط فى أسلوبها الذى يتنوع بسهولة بين المحادثة والمناقشة الفعالة، ولكن أيضًا فى تناسبه وبنائه المحكم الملتزم بالمجاز الموضوعى والإشارات العابرة والشكل الدرامى. إن محاورة مثل "عن الخطيب"، والتى تم تخطيطها بميزان، إنما جاء نتاجًا للألفة المتزايدة بالكتابات ذات التقنية

الهيللينستية والتدريب على الجدل من أجل البرهان على القضية، ثم تجميع النتائج[٧]. هذا التجويد فى تنسيق الكتابات النثرية فى جيل شيشرون سوف يتلاشى فى القرن التالى تحت وطأة التأثير السلبى للهوس بإلقاء الخطب والإعجاب الزائد بالحِكَم والأقوال المأثورة ذات التأثير اللحظى العابر.

لقد حافظ عمل "عن الخطيب" على تلك البراعة الفنية التى نتوقع أن نجدها الآن فى النثر. يستطرد شيشرون فى الموضوع (الكتاب الثانى، ٥١-٦٤) كى يعطى توصياته بكتابة شكل مختلف من النثر: إنها الكتابة التاريخية التى قُصد بها أن تُقرأ وأن يكون الحديث فيها بطريقة خطابية، انفعالية. إنها نوع من الكتابة تمت ممارسته فى روما دون اهتمام كافٍ بالمبادئ العلمية والفنية. من المفيد أن نقيس حكم شيشرون على الكتابة التاريخية غير المحددة والمذكورة فى مؤلفه "عن الخطيب"، وأن نطبقه على رسالته إلى معاصره المؤرخ لوكيوس **Lucceius** الذى يطلب فيه معالجة خاصة فى كتابة الرسائل التاريخية. تقترب المناقشة داخل "عن الخطيب" من التاريخ بوصفه نوعًا من الكتابة الاستعراضية، وهى مناقشة تهتم كثيرًا بمشكلة التاريخ أكثر من اهتمامها بمضمونه. وهكذا يُقارن المؤرخون الرومان الأوائل – بطريقة غير محببة – بكتاب التاريخ الإغريق العظام، ولا تدور هذه المقارنة فى نطاق الحدود الذهنية، بل تدور حول البساطة وعدم الزخرفة، فى حين أن كل عمل للمؤرخ الإغريقى يأخذ طابعه المميز. رغم أن شيشرون يُسلِّم بمتطلبات الدقة (الحقيقة ولا شىء غير الحقيقة دليلاً فى المحكمة) (الكتاب الثانى، ٦٢)، والخلو من التحامل، والمعرفة بخلفية الأماكن والأشخاص والتحليل العلمى للسببية، إلا أن اهتمامه الأصلى كان منصبًا على الأسلوب: إن الحاجة إلى حديث متدفق ومتنوع تأتى قبل توصياته عن معالجة التاريخ وبعدها، لكن اعترافه بالأسلوب اللائق والمتدفق فى الكتابة التاريخية جعل هذا الأسلوب مميزًا عن الأسلوب الحاد والصارم، الذى كان يستخدم فى ساحة السوق العامة الرومانية. وهذا اعتراف يفتح الطريق أمام الأدب المحض (أى الأدب بوصفه فنًا جميلا

---

(٧) **Elizabeth Rawson, "*The introduction of logical organization in Roman prose literature*", Papers of the British School at Rome, 46 (1978), 12-34.**

belles lettres) والبحوث والمحاورات والمقالات والرسائل النثرية).

وبينما يركز "عن الخطيب" على التاريخ المتواصل فإن رسالته إلى لوكيوس "الرسائل إلى الأقارب" (Ad familiares 5.12) إنما تخاطب مؤرخًا للحوليات، وتحاول أن تغير وجهته إلى عالم كتابة الرسائل الأكثر حرية من حيث الخطابة. اختلطت مقاييس الدراما والمديح فى رؤية شيشرون إلى العمل المنفصل الذى وضعت له خطة، فيقارنه بالمسرحية: إن روما هى التى ابتكرت "المسرحية التاريخية الوطنية" fabula praetexta، وهى دراما تاريخية شعرية تدور حول أحد الأبطال القوميين. وهذا الشكل الدرامى كان أسبق من كتابة الرسائل. يشير شيشرون إلى الوحدة التامة فى ذاتها، والتى صُنعت إبان فترة قنصليته ونفيه ثم أثناء دعوته إلى العودة، ويشير إلى تنوع هذه الوحدة ومدى توافق أغراضها مع الأحكام الأخلاقية، والاستهواء الشخصى الأنيق بتقلباته التى تعبر عن الدهشة والترقب والفرح والحزن والأمل والخوف والخشية (5.12.5). وإذا نحينا جانبًا كل سابقة تاريخية فإننا نرى العناصر نفسها التى أوصى بها شيشرون فى وصفه للسرد فى الكتيبات الخطابية، لكنه كان على علم بالفرق بين المديح التخييلى القائم على الخيال وبين التسجيل التاريخى الصادق. إن السحر والقدرة على التخليد اللذين يؤكدهما فى هذا العمل المتخيل، إنما هما من الصفات المميزة للشعر. وهذا ما يتضح من المقارنة التى أوردها حين جعل هوميروس يسدى خدمة لأخيليوس حين خلده، وهذا ما نراه بكل تأكيد فى محاورة "عن الخطيب". وفى مرافعته القضائية التى تحمل عنوان "فى الدفاع عن أرخياس" Pro Archia.

٦- "بروتوس" و"الخطيب" لشيشرون

رغم الاهتمام الرئيس بالتعليم فى محاورة "عن الخطيب"، فإنها تعكس مبادئ نقد الجنس الأدبى وعلم الجمال. وفى أثناء فحص هذه المحاورة للخطابة الإغريقية وكتابة التاريخ فإنها تظهر هيمنته على تطور الأشكال الأدبية. ولكن فى المرحلة الثانية من أعمال شيشرون الخطابية، وفى أثناء انسحابه من الحياة العامة، بعد سيطرة يوليوس قيصر عليها (٤٨–٤٤ ق.م)، أعاد النظر فى افتراضاته السابقة ردًا على تحدى الأذواق المتغيرة فى الجيل التالى. مثال ذلك أسبقية الممارسة على النظرية فى الخطابة (وهو ما قاله شيشرون

فى محاورة "عن الخطيب" (الكتاب الأول، ٨٨ وما بعده)، ثم أحاديثه الشخصية واستعراضه للمستويات المختلفة من الأساليب. لقد أثار هذا الجيل شيشرون كى يدافع عن افتراضاته. لم يكن ماركوس يونيوس بروتوس M. Iuonius Brutus – الذى سيشارك فى اغتيال قيصر فيما بعد – "أتيكيًا مثل صديقه كالفوس Calvus ليدافع عن تقاليد البساطة التى اشتهرت بها الخطابة الأثينية المبكرة، ولكنه كان حريصًا على نقاء اللغة والأسلوب الصارم أخلاقيًا. كما كان يشجب الأبهة والخيلاء وسحر البيان الزائد فى الخطابة. يهدى شيشرون العملين "بروتوس" و"الخطيب" إلى بروتوس عام ٤٦ ق.م. "بروتوس" يحمل عنوانًا جانبيًا هو "عن الخطباء اللامعين" De claris oratoribus. أما "الخطيب" فيحمل عنوانًا جانبيا هو "فى أفضل أساليب الخطابة". ويتبنى العملان الأهداف النقدية التى وصف بها شيشرون التاريخ الأدبى، كما يطبقان الغايات الإرشادية التى بها بين المناهج المتصارعة فى الأسلوب الشخصى ليظهر إمكانية اجتماع كل مستويات الأسلوب وضرورة وجودها عند الخطيب البارز الموهوب. وإذا كان العمل "بروتوس" يهتم كثيرًا بالعرض أكثر من التوجيه الذى يتضمن الإشارة إلى فن الإلقاء عند الخطباء فى عهد شيشرون، فإنه يقوم على أساس الإحساس بتطور الأدب الجديد فى روما.

إن السرد التاريخى (الكرونولوجى) الذى جاء على لسان صديقه أتيكوس Atticus – شأنه فى ذلك شأن الأبحاث التى قام بها معاصراه ڤارو Varro وكورنيليوس نيبوس Cornelius Nepos – قد أعطى المنظور والإطار لقياس التقدم الرومانى بالنسبة للتقدم الإغريقى. وهكذا كان النقد المقارن وسيلة شيشرون الرئيسة فى "بروتوس"، أى مقارنة النقد الرومانى بالنقد الإغريقى فى روح من المضاهاة والموازنة، كالتى نلمحها كذلك فى مؤلف "السير" لنيبوس الذى وصلنا؛ إذ توجد مقارنة الجيل الجديد فى روما مع أسلافه. كما توجد مقارنات كثيرة متكررة بين الخطباء الذين يمثلون الأسلوب الرصين الواضح فى كل جيل. وعلينا أن نضيف مقارنة أخرى بين ارتقاء الكمال الفنى للخطابة وتطور الرسم والنحت، وهذا ما أشار إليه شيشرون فى تواضع. غالبًا ما تبنى شيشرون كل ما هو جاهز فى النقد الإغريقى مثل القوانين والمبادئ التى تحكم الفنانين الذين يمثلون مولد كل فن

ونموه وبلوغه الذروة، لكنه يطبق هذه القواعد بشكل فعال فى الدفاع عن الإنجاز الذى أحرزته الخطابة الرومانية فى ذلك الوقت، خاصة عندما يقارن هذا الإنجاز بالأعمال الفنية البدائية المبكرة فى روما. وعندما كتب شيشرون هذه المحاورة كانت الخطابة بالفعل معرضة للخطر سياسيًا. ولكن من الممكن أن ننظر إلى العمل برمته على أنه نعى مع سيرة موجزة لفن الخطابة، ولكنه إلى ما بعد موت قيصر، حين ألَّف شيشرون أحد أعماله الفلسفية وعنوانه "مناقشات توسكولوم" Tusculanae Disputationes؛ حيث يصف فيه الخطابة (الكتاب الثانى - فقرة ٢) ويقول إنها قد بلغت سن الشيخوخة، وإنها فى طريقها إلى الزوال.

يعد تاريخ الخطابة الذى كتب عنه شيشرون قصيرًا إذا ما قورن بتاريخ التراجيديا أو الرواية؛ لأن التطور الذى يطرأ على الأسلوب وعلى بناء الجملة يكون محدودًا للغاية. لقد لاحظ أرسطو أنه لا يوجد تطور فى الشكل عندما أُدخل الممثل الثانى إلى التراجيديا، أو حتى فى المضمون عندما ارتقت مسرحية "التعرف"، أو عندما تم التحول من برولوجوس يوريبيديس الطبيعى إلى البرولوجوس الصورى أو الشكلى. لقد كان شيشرون على دراية بالظروف الاجتماعية والسياسية التى شجعت على الخطابة، ومع ذلك فقد كان ملمًا بتطور الخطابة وملاحظة السيطرة المتزايدة على أدواتها. يعد إيسوكراتيس شخصية عظيمة، لأنه أدرك الحاجة إلى الإيقاع والبناء الذى يتكرر على فترات منتظمة. كما عرف أيضا وعى المستمع وتوقعه للإيقاع. توجد تعليقات لشيشرون على الأنواع الأخرى فى مقدمة مؤلفه "عن الغايات" De Finibus (إذا كان هذا العمل ينتسب إليه حقًا) (٨) . وفى مؤلفه "عن أفضل نوع من الخطباء" De Optimo Genere Oratorum، ومن ثم توجد مقارنة بين الأصول الإغريقية وبين النسخ الرومانية المعدة عنها، وفحواها أن الرومانى الذى كان يرغب فى قراءة أعمال إنيوس وأكيوس الدرامية، كان يصور كارهًا لقراءة النسخ اللاتينية من الأعمال الفلسفية أو الخطابية الإغريقية. لم يكن لدى روما الكُتَّاب المبدعون الذين يشجعون على النقد. فإذا كان فى وسع شيشرون أن يسجل التاريخ المبكر للملحمة والكوميديا

---

(٨) Fantham, "*Genus-terminology*", pp. 441-59.

والتراجيديا فى "بروتوس"، فإنه لم يتساءل عن عدم وجود شعراء يخلفون ترنتيوس وإنيوس أو حتى أكيوس الذى توفى فى صدر شباب شيشرون.

كان الشعر، المعد لفئة قليلة أو مفهوم من قبلها وحدها، يعتبر من أفضل أنواع الشعر فى عصر شيشرون: كان كاتوللوس Catullus ينظم الشعر لزمرته المنتقاة، والتى أطلق عليها شيشرون فى "مناقشات توسكولوم" (الكتاب الثالث، فقرة ٤٥) لقب "منشدو يوفوريون" (وهو مؤلف نوع مفقود من الشعر الهيللينستى ويشبه شعره أغانى سوينبرن Swinburne)، كما وبخهم بسبب ازدرائهم لإنيوس. وقصيدة لوكريتيوس الوحيدة "فى طبيعة الأشياء" لم يذكرها أحد من المعاصرين فى تلك الفترة سوى شيشرون، عندما كتب رسالة خاصة لأخيه الذى يبدو أنه كان سيطلع على النص ليعلق عليه.

يذكر شيشرون فى إحدى رسائله إلى أخيه كوينتوس "إلى كوينتوس" (Ad Quintum, 2.9.3) أن للوكريتيوس مسحة من الإلهام الطبيعى، كما أن له إنجازات فنية وإن كانت قليلة جدًا. كانت الدراما فنا شعبيًا يعتمد على جمهور الخطابة، شأنها فى ذلك شأن الخطابة، وكان شيشرون يعترف بالجمهور الذى يُقبل على الخطابة، وهو جمهور يختلف عن جمهور المسرح. فيناقش فى إحدى الفقرات استجابة هذا الجمهور وخبرته بمقاييس الخطابة. يصف شيشرون فى "بروتوس" (الفقرات ٨٣-٢٠٠) إعجاب العامة بالخطيب المقتدر. ثم يوضح كيف غمرتهم مهارة الخطيب لوكيوس كراسوس Lucius Crassus وكان إعجابهم به حماسيًا بفضل خبرتهم بالخطابة. يضيف شيشرون أن القصيدة المثقلة بثمار الثقافة تلقى القبول من فئة قليلة فقط من الناس، أما الخطبة فيجب أن تثير عامة الناس وتنال استجابتهم بقوتها المتدفقة، ثم يذكر خيبة الأمل التى شعر بها الشاعر الإغريقى أنتيماخوس Antimachos الذى ظهر فى القرن الرابع ق.م، وكان ينظم أشعارًا ملحمية وإليجية ويذكر أن الناس - عدا أفلاطون - قد انفضوا من حوله لرداءة تلاوته لأشعاره. هل كان شيشرون معجبًا بذلك الشاعر الذى احتقره كاليماخوس والمجموعة التى كان ينتمى إليها كاتوللوس (قارن "الأغانى" Carmina 95b) بسبب أسلوبه الطنان المبالغ فيه؟ يحكم الخطيب على الشعر بمقاييس خطابية أو أخلاقية واضعًا نصب عينيه هدف الشعر

فى الحث كى يؤثر فى المستمع من خلال القوة العاطفية، فيثير لديه الإعجاب بالأعمال النبيلة فيقوم بمثلها. لقد صرخ أوديسيوس متألمًا بسبب جرحه فى مسرحية "الحمام" Niptra المفقودة، والتى كتبها باكوفيوس. إن شيشرون وهو يكتب عن الجلد والثبات فى وجه الألم يلوم باكوفيوس على إظهاره ضعفًا فى إنسان يُفترض أنه بطل ("مناقشات توسكولوم" الكتاب الثانى، الفقرة ٤٨). وشيشرون الخطيب كان بالمثل يقظًا لما قد نطلق عليه استجابة المتلقى، لكن التأثير الأخلاقى عنده له الأولوية على التأثير الجمالى.

أما "الخطيب" Orator فهو آخر أعمال شيشرون الرئيسة فى النقد، ويعد هذا العمل بمثابة النظير الطوباوى (المثالى) للوصف التاريخى الوارد فى "بروتوس". يُعد "الخطيب" – فى نواحٍ عديدة – من أكثر الدراسات التى أثرت فى الآخرين (على سبيل المثال، كوينتيليانوس Quintilianus والقديس أوغسطين Augustinus). فوسائل شيشرون المنهجية متعددة، وهى تظهره وهو يجاهد كى يخلف وراءه ميثاقًا جماليًا، حين يقيس مفهوم الأسلوب الشخصى داخل نظام معيارى متعدد الأبعاد واضعًا فى الاعتبار النوع الأول والسياق المباشر والظروف والمؤلف، ومعتبرًا أيضًا أن كل تغيير فى الموضوع يؤدى إلى تغيير فى النغمة أو فى القوى المحركة (الديناميكيات) للخطاب. كان على شيشرون أن يوفق بين البحث عن غاية لتعدد القدرات وبين النظام ذى الأساليب الثلاثة.

كان التعريف غير الدقيق لمرتبة الأسلوب الوسط من أهم المشكلات التى ظهرت فى "الخطيب". لنقل إن تلك المرتبة قد وقفت عند مفترق الطرق بين الأسلوبين البسيط والرصين من حيث درجة الزخرف، التى لم تمنحه – أى الأسلوب الوسط – ملامح مميزة. وهناك منهج واعد يربط الأسلوب الوسط بمثيله عند إيسوكراتيس: إنها العذوبة المتدفقة فى الزخرف الذى يزينه المجاز والمفردات الثرية. أما التصنيف الثلاثى للأسلوب فقد يرجع إلى ما كتبه ثيوفراستوس عن الأسلوب (وهذا ما استخدمه شيشرون فى "الخطيب" (فقرة ٧٩)؛ لأنه من المحتمل أن يكون ثيوفراستوس قد طور الإشارات التى وردت عند أرسطو فى ("فن الخطابة" الكتاب الثالث، فقرة ١٢)، والتى تشير إلى نوعيات معينة من الأساليب، مثل الأسلوب العذب أو الفخم.

ربما ارتاب شيسرون نفسه فى هذا التصنيف المحدود. فأقام صوره الوصفيه للشخصيات الخطابية من خلال مقابلة بسيطة عقدها فى "بروتوس" بين الصيغة الجدلية العادية والأسلوب الشعرى الرفيع[٩]. وبعد أن يعود شيشرون إلى نقطة الخلاف – أى الأسلوب الوسط – فى "الخطيب" (فقرة ٢٠) يقدم المستويات الرفيعة الثلاثة للأسلوب – حسب تقسيمه لها. يستطيع الخطيب العادى – كما يبدو – أن يصبح لاذعًا (ويشار إليه بالبنان) دون براعة فنية فى الشكل أو دقة أو إحكام، كل صيغة فى الأسلوب من الممكن أن تحدث فى أية نسخة تعتمد على الإيقاع أو تخلو منه. يتحدث شيشرون مرة أخرى فى "الخطيب" (فقرة ٢٦) عن الخطيب ديموستينيس فيقول إنه كان بمقدوره أن يرفع مستوى أسلوبه أو يخفضه، وأن يزيد من حرارة المجاز وجرأته، طالما كان مستمعوه فى غاية الحماس. أما الأساليب فهى متمايزة وواضحة المعالم بين الأنواع المتعددة للنثر خارج نطاق الخطابة. كان شيشرون أول من أدرك هدف النوع الثالث من الخطابة، والذى تم تعريفه بطريقة سلبية. إنه النوع الذى يأتى بعد المرافعات القضائية والسياسية. قد يحتمى التاريخ والفلسفة وكل أشكال النثر الرسمى وراء عنوان البهرجة والاستعراض. يوضح شيشرون فى بداية "الخطيب" (فقرة ٣٧) هذا النوع الثالث من خلال السوفسطائيين وإيسوكراتيس. ويلاحظ أن التكلف النسبى فى هذا النوع من الكلام المبهرج الملىء بالمجاز إنما هو أفضل تدريب على الحديث غير المكشوف الذى يكثر عليه الطلب فى مجلس الشيوخ وساحة السوق العامة. هذا النوع من الأسلوب بتناسقه المدروس وتكراره على فترات منتظمة إنما هو تدريب للخطيب على تهذيب تقنيته؛ إذ إنه يعطيه تحكمًا دقيقًا فى الشكل والإيقاع.

يبدأ شيشرون فى هذا الجزء الرئيس من "الخطيب" (فقرات ٦٠-١١٢) من التصنيف النوعى لحواسنا بين الخطب السوفسطائية والفلسفية والتاريخية والشعرية، ثم يعزل حاسة التذوق والمواءمة التى يجب أن يطبقها الخطيب على العاطفة واللغة كى تنسجم مع كل حالة: المستمع وخصمه ودوره وجدية القضية أو تفاهتها. إن هذا ما يعتبره شيشرون أكثر نسبية بكل المقاييس، كما يجعله مفتاحًا للسيطرة الناجحة على الأسلوب. ولقد بدأنا نحن

(٩) Douglas (ed.), *Brutus*, pp. xxxiv-xxxv.

اليوم فى ملاحظة هذا الأمر عندما نكتب كلامًا رسميا، كالاعتذار عن خطأ أو رسالة تعزية. ولكننا لا نضعه فى اعتبارنا عادة عندما نؤلف أو ننقد شعرًا أو قصة خيالية. ينصب اهتمامنا فى القضية الخيالية على "التشخيص" الذى تطلق عليه الخطابة اسم ethopoeia – أكثر من اهتمامنا بتنوع النغمة ودرجة السرعة فى السرد، الذى قد يؤثر فى القارئ عن طريق الاسترخاء أو التوتر، أو التهكم أو الوعد. ولكن ما أثار اهتمام شيشرون هو تنوع النغمة والحاجة إلى الفنان الذى يستخدم كل ألوان الطيف، بدءًا من الأسلوب الجدلى العادى إلى الأسلوب الرصين المشبوب بالعاطفة الذى يطالب بالإدانة أو الرحمة. إنه أمر مهم أن نرى الصور الوصفية الأدبية الثلاثة عند شيشرون وقد سارت ببطء فوق العبارة الإصطلاحية العادية ("الخطيب" فقرات ٧٥-٩٠). إن تعريفات شيشرون الأولى سلبية؛ لأنها تنبذ عذوبة الصوت والزخرف وأساليب جورجياس البلاغية البالية، لكنه يولى اهتمامًا أكبر لتوضيح استخدام المجاز وسرعة البديهة والأقوال البليغة واستخداماتها جميعًا زخرفًا حقيقيًا للعبارة الاصطلاحية. إنه يعرف صعوبات البساطة الظاهرية. لكنه لا يستطيع أن يظل راضيا – بشكل نهائى – عن الخطبة التى تتحول من الأسلوب العادى إلى الأسلوب الساحر الفتان. فالمعالجة السامية للقضايا الكبرى هى إحدى أدواته الرئيسة فى الخطابة. وإذا لم يعطنا شيشرون تحليلاً للشىء الرفيع السامى لايزال يعكس تسلسل القيم الهرمى التراتبى نفسه، الذى سوف يقدمه لونجينوس Longinus فيما بعد.

ولكن توجد فقرة تتوارى فى أجندة شيشرون. لقد كان منذ البداية متحفظًا على الإيقاع، وكان يشعر بالمعاناة عند تمييزه للخطيب الذى يعتمد على الإيقاع من زميله الذى لا يعتمد على الإيقاع، وذلك فى تحديد الأسلوبين البسيط والرصين. يرد موضوع الإيقاع والخطبة النمطية فى النصف الأول من "الخطيب"، قبل أن يُعرض بشكل رسمى فى نصفه الثانى، ويُلاحظ، على سبيل المثال، أنه كالاختلاف بين الصيغة السردية فى التاريخ (فقرة ٦٦) والصيغة التفسيرية فى المحاورة الفلسفية (فقرات ٦٢-٦٤). يتطلب تعريف الإيقاع النثرى وتشخيص تأثيراته قدرًا من حدة الذهن أكثر من مجرد الدفاع عن الإيقاع الجذاب مثل النغمة الشيشرونية الشهيرة "قد يبدو.." أو "قد يُرى أنه..." esse videatur. والإيقاع

عنصر أساسى فى نجاح النثر مثلما هو حال الوزن بالنسبة للشعر الكلاسيكى. وفى واقع الأمر، فإن ما نطلق عليه الشعر الحر فإنه يعنى ببساطة الشعر الذى يبدل - فى حرية - الإيقاع النثرى غير المتكرر بالوزن العادى المألوف. وبينما كان شيشرون مشغولاً بالكلمة المنطوقة وبالإقناع على أنهما مقابلان للخطابة الرسمية، فقد كان يجاهد فى تعريف أحد الملامح المألوفة فى كل النصوص الأدبية المصقولة. لقد أدرك أن هناك بعض الأشكال القانونية والبنيوية، مثل الجملة التى تحتوى على تضاد، ويتولد منها إيقاعها الذاتى. ينتج التناسق فى تركيب الجملة فى إطار لغة تركيبية بطبعها (مثل اللاتينية) إيقاعًا أو تساويًا فى الإيقاع داخل الشكل المتوازى: إن وحدات النطق والكلام توزن بالصوت والمعنى على حد سواء.

بعد أن يقتفى شيشرون الآثار المؤدية إلى أصل الإيقاع النثرى ومنبعه، رغبة منه فى إمتاع الأذن، وبعد أن يشرح أساس الوزن الكمى الذى يقع تحت رد فعل المستمع للنثر الإيقاعى، فإنه يربط هذا العنصر الموسيقى الدقيق بالأشكال البنيوية المقوسة (أى التى تأتى على هيئة قوس)، والتى تعطى الجملة الطويلة المدورة(*) تشويقها وانتهائها المريح مع اكتمال الفكرة. ويعد وصف شيشرون للجملة الطويلة المدورة رائدًا وخطوة جديدة فيها شىء من التردد نحو علم الجمال:

> "يجب أن تتدفق الجملة المدورة من مصدرها. وحين تصل إلى غايتها يجب أن تتوقف بشكل تلقائى. وهذا لن يكون أمرًا صعبًا؛ ذلك لأن الطلاب، الذين نالوا قسطًا من التدريب الجيد والذين مارسوا الكتابة كثيرًا سوف يجعلون أى شىء ينطقونه - حتى بدون نص مكتوب - يبدو مثل التأليف العادى. ذلك لأن العقل يحيط بالأفكار. وأن الكلمات تخرج سويًا بشكل فورى بعد أن يطلق العقل سراحها بسرعة أكبر من كل الأشياء، فتقع كل كلمة على

(*) مر النثر اللاتينى الفنى بثلاث محطات أساسية، الأولى هى محطة جملة شيشرون الطويلة المدورة periodos، والثانية هى جملة سينيكا الفيلسوف القصيرة المدببة sententia، والثالثة هى جملة تاكيتوس المغصنة أى ذات التفريعات، راجع أحمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ١٧٨-٢٠٩.
المؤلف نفسه، الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ١١٣-١٣٣، ٢١٠-٢٢٣(المحرر).

موضعها، وينتهى تسلسلها المرتب بإيقاع مختلف فى مناطق مختلفة. إن الكلمات كلها - فى الواقع - من البداية مرورا بالوسط يجب أن تشير إلى النهاية. تزداد الخطوة فى سرعتها حينا ويكبح جماحها حينا آخر، لكى تضع فى اعتبارك كيفية الوصول إلى ما تريد فى النهاية" (الخطيب، فقرات ١٩٩-٢٠١)".

هكذا كان تحليل شيشرون للتأليف (الخطابى)، وهو تحليل يسمح بثلاثة عناصر: الترتيب والاتساق والإيقاع. إنه يستنتج ما يسمى بالنثر الإيقاعى الذى لا ينبثق غالبًا من الإيقاع المتعمد، بل يصدر عن الاتساق أو الترتيب الطبيعى للكلمات. يشعر المرء من اعتراف شيشرون بالحرية الكبيرة فى الزخرف اللغوى، أن هذه الحرية تنغمس فى الإيقاع والتزيين، ويأسف البعض على أن العالم المتصارع فى ساحة السوق العامة قد فرض أسلوبًا أكثر هدوءًا، وأن الإيقاع قد اعتاد على المغالاة والإسراف فى إتلاف فاعلية الخطبة والعنصر المثير للشفقة فيها. إن إدراك شيشرون للقيمة الجمالية قد دفعه - بالتأكيد - إلى أن يكرس وقتًا طويلاً لجوانب التقنية الفنية فى عمله، فكان عليه أن يقلل من أهميتها فى السياق العملى. وحين كتابة "الخطيب" كان نثره غير القضائى (والرسائل الشخصية) يتمثل فى محاوراته الخطابية. لم يكن مؤلَف "الخطيب" نفسه محاورة بل شيئًا يشبه كثيرًا ذلك النوع الفلسفى الذى يُعرف بالحث أو الحض. كان شيشرون قد بلور فى ذهنه بالفعل خطته فى تأليف مجموعة فلسفية كاملة، تمامًا مثل مقدمة مؤلفه "فى القوانين" **De Legibus** الذى يرجع تاريخه إلى ٥٠ ق.م. وهو ما يوضح أنه كان يضع فى اعتباره أن يكتب بجدية عن التاريخ. لقد كان على دراية تامة بصيغة الإمكانية أو الاحتمال فى الخطبة النثرية، كما اكتسب خبرة فى كتابة المحاورة شبه الدرامية وطرق العرض الفلسفى. إن ما ذكره عن الملامح المطلوبة فى تأليف النثر الفنى لا يقدم القواعد العامة للخطابة؛ يستطيع شيشرون أن يسلم بهذه القواعد جدلاً، ولكن هذه القواعد لا تأخذ الطالب وراء حدود خطابة المحترفين. وما قدمه كان نادرًا ما يأخذ شكل التوصية المباشرة، ولكنه كان فى الغالب مزيجًا من العوامل التى يجب أن توضع فى الاعتبار.

من العسير على القارئ الحديث أن ينظر إلى ماوراء شيشرون كى يستعيد صورة تلك الحركات الخطابية أو اللغوية الأخرى التى ظهرت فى هذا الجيل الغزير الخصوبة. كان الحافز لكتابة مؤلَف شيشرون الأخير – أى "الخطيب" –بمثابة حركة إصلاحية يعارض بها "الإتجاه الآسيوى" **Asianism** فى الخطابة، وهى الحركة التى اعتبرت شيشرون نفسه من أنصار الآسيوية **Asianist** جنبًا إلى جنب مع سلفه هورتينسيوس **Hortensius**. كان "الاتجاه الآسيوى" اصطلاحًا إغريقيًا أطلقه الإغريق فى بلاد الإغريق الأم كى يصموا بالعار تلك النزعات الحديثة للخطباء الإغريق فى آسيا الصغرى. كان هيجيسياس **Hegesias** أشهر مثال للخطيب الإغريقى الآسيوى، ونعلم أن شذراته الباقية تظهر تشويشًا آخر فى الفكر داخل الوحدات البنيوية الدقيقة. يذكر شيشرون فى "بروتوس" (الفقرة ٣٢٥) تنويعين من الأسلوب الآسيوى أولهما، الأسلوب الحاد الموجه ضد شخص بعينه، وهو أسلوب ملىء بالأقوال المأثورة المقلدة. أما الأسلوب الآخر فهو الأسلوب الدوار المثير والأنيق. ولكنه أسرع من أن يكون متناسقًا.

يحذر شيشرون فى "الخطيب" من الإلقاء الرتيب – أى الأسلوب الآسيوى – الذى سيدينه الخطباء الرومان فى تحامل شديد على أنه أسلوب لا يليق بالرجال. لقد كان شيشرون حريصًا على ألا يُظن به أنه "آسيوى"، وذلك من خلال توضيحه بعناية أنه، وإن كان قد تدرب فى جزيرة رودس، فإنه قد ظل محتفظًا بتذوقه الجيد للتراث الأثينى، ولهذا كان ديموستينيس يُذكر دائما على أنه نموذجه المفضل(١٠). لم يكن تقرير شيشرون عن حركة الإصلاح الجديدة والتى أطلق عليها حركة "الأتيكيين **Atticists**" تقريرًا صريحًا. فالإغريق فى عصره كانوا يعانون من عقدة الدونية فى الفترة التى تلت الفترة الكلاسيكية، وارتبط حنينهم إلى عهد الاستقلال بكبار الخطباء. ولهذا فإن الشكل الأول من الحركة الأتيكية كان يتمثل فى اتباع الأسلوب الكلاسيكى الذى ازدهر بفضل ليسياس **Lysias** وبفضل المفردات الشديدة الحساسية فى القرن الرابع ق.م. كان من الممكن رؤية الحركة

---

(١٠) C.W. Wooten, *Cicero's Philippics and their Demosthenic Model* (Chapel Hill, 1983), pp. 46-57.

الأتيكية على أنها وسيلة تهذيب وصقل للحديث السوقى. لا نعرف كيف كان يتحدث كالفوس، ولكن تعليقات قيصر عليها توضح بساطتها المزعومة ومفرداتها المقيدة بتهذيب يشبه ما هو معتاد فى اللغة اللاتينية. يذكر شيشرون فى تقريره بعضًا من الخطباء الرومان الذين يفضلون الأسلوب الأتيكى فجعلوا من أسلوب ثوكيديديس الملتوى والجاف نموذجهم فى الخطابة الرومانية ("الخطيب" فقرات ٢٨٧–٢٨٨): إن مثل هؤلاء قد وقعوا تحت تأثير النثر التاريخى لسالوستيوس Sallustius وأسينيوس بولليو Asinius Pollio، وهما من المجموعة التى كانت فى سن بروتوس الذى شجع الإيجاز فى الكتابة وعدم تناسق الأسلوب والجمل التى تبدو أنها تنتهى بشكل فج غير ناضج. مما يبطل التوقع الإيقاعى لدى القارئ. إنهم مؤرخون بارزون، لكن شيشرون ربما كان منصفا فى افتراضه أن ثوكيديديس لم يكن نموذجًا للخطابة العامة، وأن المستمعين قد يجدون فى تكلف مقلديه أمرًا عسير الهضم. قد يبدو أن رد الفعل قد تحرك من نقاء اللغة إلى نوع جديد من التكلف الظاهرى الذى يحمل راية العودة ذاتها إلى القواعد والمعايير الأتيكية.

٧- الدرس النحوى فى أواخر عصر الجمهورية

تجلى أيضًا نقاء اللغة والأسلوب بطرق أخرى فى هذا الجيل. لقد تحرك التركيز على الكلمة منذ وفاة باكوفيوس وأكيوس (حوالى عام ٩٠ ق.م) من التوسع الخطير فى المفردات إلى التضييق المتزايد. صاغ الشعراء فى ذلك الوقت الكلمات فقط على أساس جيد. لقد اعترض النحوى grammaticus أيليوس ستيلو Aelius Stilo على صيغة أفعل التفضيل "جديد جدًا" novissimus (Varro, *De Lingua Latina*, 6.59). أما لوكريتيوس وشيشرون، اللذان يحتاجان مفردات جديدة يعبران بها عن المفاهيم الطبيعية والمنطقية الإغريقية، فكثيرًا ما يشتكيان من فقر اللغة اللاتينية. أما الخطيب المجدد سيسينا Sisenna فقد اعتبر "غريب الأطوار" بسبب تكويناته اللغوية الجديدة (*Brutus* 259)، ولهذا لم يبقَ عمله الأدبى "التواريخ" Historiae؛ لأن أسلوبه لم يحز الإعجاب. وعندما أراد شيشرون أن يصنف الكلمتين اللاتينيتين "جنس" genus و"نوع" species على اعتبارهما المعادلتين للكلمتين الإغريقيتين genos و eidos، كان عليه أن يستعمل forma ليكمل معانى species،

التى لم تكن مقبولة فى اللغة اللاتينية (*Topica*, 30). لم تقلد أبدًا هذه اللغة المحافظة تلك المرونة الموجودة فى سياق الكلام الإغريقى ولا قوته الإبداعية، رغم أن كل مثقف رومانى متعمق قد تعلم أن يكتب بالإغريقية، وأن يقرأ أغلب المواد الجادة بتلك اللغة، أما الخطبة النثرية فكانت تكتب من أجل القاعدة العريضة من عامة الشعب، ولقد أدرك شيشرون ضرورة استعمال اللغة المألوفة حتى لو كانت تقليدية، فضلاً عن ذلك لم يعد هناك شعراء دراميون عظام ليوجهوا الجمهور نحو انطلاقات جديدة فى الأسلوب.

كان ظهور علماء النحو والاهتمام الفلسفى بالإيتمولوجيا (علم الاشتقاق أو دراسة أصول الكلمات وتاريخها) من العوامل التى جعلت الكلمة **verbum** تشهد على قيمة الشىء وتوضيحه. لقد ظهرت الإتيمولوجيا بشكل متقطع عند إنيوس ولوكيليوس، أما لوكريتيوس فى قصيدة "فى طبيعة الأشياء، الكتاب الأول، أبيات ٨٧١-٨٧٤، فيناقش العلاقة بين الخشب والنار ويقول إن التعبير عن هذه العلاقة فى اللغة اللاتينية قد تم؛ حيث إن كلمة "النار"، **ignis** قد وجدت فى كلمة "زند الخشب" **lignis**. أما شيشرون فيشرح طبيعة الآلهة فى ضوء التفسيرات الإتيمولوجية فى عمله الفلسفى "فى طبيعة الآلهة" **De Natura Deorum** (الكتاب الثانى). رأى الرواقيون أسماء الأشياء جزءًا من طبيعتها فسلكوا الطريق إلى التحليل الشبه فلسفى لجذور الكلمات، وهم يهدفون إلى تتبع آثار العائلات الكلامية واللفظية إلى أن يصلوا إلى أصولها. أما عالم النحو كراتيس **Cratês** من ماللوس **Mallos** الذى جاء إلى روما من برجامون، وكذلك عالم النحو أيليوس ستيلو – معلم ڤارو – فقد اتبعا كذلك هذه النظرية الإتيمولوجية. لكن المذهب الذى عرف "بالقياس" **analogia** لا يبدو أنه كان يمثل مشكلة فى روما حتى العقد الخامس من القرن الأول ق.م. حين استقطبت النظرية الإتيمولوجية كل من المؤيدين للتعليم السكندرى الذى كان يستخدم "القياس" **analogia** فى تحديد تكوين الكلمة، وكذلك أنصار الرواقية الذين كانوا يستخدمون "الاستثناء من القياس" **anomalia**. فكلا الجانبين يسلمان بأهمية الكلمات بوصفها تعبيرًا عن طبيعة مسمياتها، لكن "الآخذين بمبدأ الاستثناء من القياس" رأوا ميزة فى المحافظة على تضارب وتناقض الاستخدام فى شكل الكلمة وتصريفها، بينما اعتقد أنصار القياس أن اللغة تقوم

على أساس من العلاقات الثابتة "تقدير، حساب، ratio، to analogon. أما التكوينات المتضاربة أو إعرابات الأسماء فيجب أن تتخلص منها اللغة. إذن، كيف كان على المرء أن يسير ؟ فالمحافظون قد يتحاشون فقط الأشكال المتعارضة عن طريق استخدام المترادفات اللغوية، أما المتطرفون فيبدو أنهم يدافعون عن صياغة أشكال "فرعية جديدة مثل الفعل المبنى للمعلوم" أوافق" adsentio عند سيسينا أو الفعل "أخدع" أو "أحبط" frustro عند قيصر بدلاً من النهايات المبنية للمجهول (شكلاً) فى الاستخدام اليومى.

كتب قيصر نفسه كتابين "فى القياس" بعد أن نشرت محاورة "عن الخطيب" لشيشرون بوقت قصير. وأهداهما إلى شيشرون ربما رد فعل لانصرافه عن قضية استعمال الأسلوب أو العبارات الإصطلاحية اللاتينية: لقد أكد قيصر – دون شك – أهمية الخطبة السليمة حتى فى أقل مستوياتها عظمة، مفضلاً إياها على الخطبة الشكلية العامة التى تفوق فيها شيشرون. لذلك نجد فى "بروتوس" (الفقرة ٢٥٢) تلك المقولة التى توضح أن قيصر قد أصلح الاستخدام الردىء عندما استبدل به الاستخدام الجيد. يؤكد شيشرون الفرق بين استخدام الجهلاء واستخدام، المثقفين، ولكنه بوصفه خطيبًا عامًا فقد سلم بقبول الاستثناء من القياس الذى زاد استخدامه كما عدل فى تقريره عن آراء قيصر لتتناسب مع آرائه. وهناك ملاحظة معروفة جيدًا نُسبت إلى قيصر وتظهر مقاومته للتجديد فى اختيار الكلمات. "يجب عليك" يقول قيصر" أن تتحاشى بوضوح الكلمة غير المألوفة كما يتحاشى الملاح الصخرة بشراعه"(*) (انظر جيلليوس، الليالى الأتيكية، الكتاب الأول. الفصل العاشر، فقرة ٤). وكذلك كتابه "المذكرات" Commentarii يحفظ عددًا غير كبير من المفردات التقليدية.

أما الناقد والعالم الآخر، الذى كان يوجه كلامه إلى شيشرون، فقد كان العلامة الكبير صاحب الموهبة المحدودة ڤارو Varro، الذى درس وقدم نظريات فى اللغة وقام بكل نوع من أنواع البحوث الجامعة. كان ڤارو أكبر من شيشرون بحوالى عشرة أعوام، وعاش بعد فترة حكم أوكتاڤيانوس فى إطار الائتلاف الثلاثى الثانى. توفى عام ٢٧ ق.م وهو العام الذى

(*) انظر الفصل السابع من الباب الثانى وعنوانه "يوليوس قيصر وأصفى نثر لاتينى": أحمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢٢٢–٢٣١. (المحرر).

حصل فيه أوكتاڤيانوس على لقب "أوغسطس" (الجليل)(*) بهدف إعادة بناء الجمهورية. كان ڤارو من الناحية السياسية والذهنية محافظًا، ثم تحول إلى درس التراث بشغف عام ٤٧ ق.م، ولذا كان عليه أن يبدأ فى كتابة مؤلفه الذى يحمل عنوان "فى اللغة اللاتينية" De Lingua Latina آنذاك. اختارت الكتب الأربعة الأولى (وقد فقدت) الشكل الهيللينستى "مقدمة" eisagogê للكتاب حيث طالب بأن تكون الإتيمولوجيا فنًا، ثم يُعرف طبيعتها. ومثلما فعل شيشرون فى "عن الخطيب" فقد استعرض ڤارو جانبى المناقشة والجدل معطيًا بالتتابع البرهان الجدلى المضاد للإتيمولوجيا ثم البرهان المؤيد لها. ومما يدعو للدهشة أنه لم يقدم لشيشرون – على سبيل الإهداء – هذه الكتب التى تناول فيها النظرية الإتيمولوجية، بل أهدى إليه بعض القوائم الخاصة عن الإتيمولوجيا، وكذلك مجموعة من ثلاثة كتب عن الجدل بين أنصار القياس وبين الخارجين على القياس. يدعى ڤارو فى مقدمة الكتاب الخامس أنه درس أعمال أريستوفانيس البيزنطى Aristophanês ho Byzantinos ذلك العلامة السكندرى الذى كان يؤيد القياس. كما درس كليانثيس Cleanthês، الذى كان يمثل الخروج الرواقى على القياس، ثم يشرح أنه رغم وجود مستويات أربعة من التفسير الإتيمولوجى هى: المعرفة العامة والتراث النحوى والتفسير الفلسفى والغموض الدينى، إلا أنه يميل إلى التفسير الفلسفى. قامت الكتب الثلاثة التى تتناول النزاع بين النظريتين على المبدأ نفسه الذى قامت عليه الكتب الثلاثة الأولى؛ فهى تجادل أولاً ضد القياس، ثم تجادل لصالحه، ثم تجمع نتائجه فى الكتاب العاشر.

ما يهمنا كثيرًا هو اعتراف ڤارو بالمكانة الخاصة للشعر، وقد اتبع منهج أرسطو فى تمييزه بين المفردات العادية kyria onomata(**) والكلمات الغريبة والمهجورة. قام ڤارو بفصل الكلمات الشعرية عن الكلمات القديمة بفاصل مصطنع حتى يولد المتعة أكثر مما يولد المنفعة من تلك المفردات الشعرية. أما بالنسبة للمفردات القديمة فإنه يجلب من المنفعة أكثر مما يجلب من المتعة (الكتاب الخامس، فقرة ٩). يبدو أن مثل هذا الارتباك فى

(*) لقب Augustus الذى خلفه مجلس الشيوخ على أوكتاڤيانوس ٢٧ق.م جاء من الفعل augeo بمعنى "أزيد"، ومن ثم قد يعنى "المعظم، المبجل أو صاحب الجلالة"... إلخ. (المحرر).

(**) الترجمة الدقيقة لـ kyria onomata هى أسماء الأعلام أو الأسماء الرئيسة

المناقشة قد نشأ بسبب محاولة ڤارو الخلط بين مناقشة الشروح وبين التفرع الثنائى التقليدى للأدب بين المتعة والفائدة (المنفعة). بالنسبة لڤارو يقدم الشعر فائدتين عظيمتين؛ فالشعراء، على النقيض من الخطباء، مرتبطون بالاستخدام الطبيعى ومن الممكن أن يكونوا مبدعين: "فمثل هذه الأشكال الجديدة التى تعتمد على التركيب **inflectional**، وإن كانت تقدم عن طريق نظرية القياس، فإنها تُرفض من قِبَل الخطابة فى ساحة السوق العامة. يجب على هؤلاء الشعراء المجيدين، خاصة شعراء الدراما، أن يضغطوا على آذان البشر حتى يتعودوا عليهم: فالشعراء لديهم سطوة عظيمة فى هذا المجال ("فى اللغة اللاتينية"، الكتاب التاسع، فقرة ١٧). ولقد سبق لڤارو أن قال "يستطيع الشاعر عن طريق الافلات من العقوبة أن يجتاز كل الحدود". أما الميزة الأساسية الثانية فى أغلب بحوث ڤارو: أن الشعر الذى أحبه كان يحتفى بالأعراف القومية ويحافظ عليها. هكذا يبدأ الكتاب السابع ببيت إنيوس الذى يمجد رومولوس ويعطى الوعد بتأليهه وإقامة المعابد **templa** لأرجاء السماء. إنه معنى يرتبط بالعرافة وتقديس ملوك روما وحكامها. إن أغلب الأمثلة التوضيحية التى جاءت عند ڤارو، حتى الذى جاء منها فى شكل شذرات، من الممكن تمييزه على أنه شعر غنى يأتى أغلبه من شعراء الملحمة والتراجيديا والكوميديا الذين ضاعت أعمالهم.

لعل الإسهام الأكبر لڤارو فى تاريخ الأدب الرومانى لم ينبع من الإتيمولوجيا، كما لا يأتى كذلك من الميزة التى اتسم بها نثره. كان ظهوره ذا مغزى فى مقدمة شيشرون لمحاورته التى تحمل عنوان "الأكاديميات" **Academica**. يثنى شيشرون على ڤارو فى هذه المحاورة ويمدح سعة تفكيره فى البحث فى ثنايا التراث القومى. فى هذا المعنى يقول شيشرون "كأننا غرباء فى مدينتنا وأنت تجعلها معروفة لنا" (الكتاب التاسع، فقرة ١). لقد شكَّ ڤارو فى قيمة القرار الذى اتخذه شيشرون بشأن ترجمة الأعمال الفلسفية الإغريقية إلى اللاتينية، لأن طلاب الفلسفة الرومان كان فى مقدورهم بعد كل هذا أن يقرأوا الأعمال الأصلية بالإغريقية، وكان ڤارو دائما يقظًا تجاه الشكل الأدبى. كان شيشرون يرى أن الرومان الذين يقرأون النسخ الرومانية المعدة عن التراجيديا الإغريقية والكوميديا الإغريقية من أجل المتعة، سوف ينالون متعة أخرى من دراسة الفلسفة الإغريقية بلغتهم اللاتينية. تتجسد حدود الطبقة الرومانية المثقفة فى هذا الخلاف البسيط بين ڤارو

وشيشرون، فبينما كان كاتوللوس ولوكريتيوس يبدعان شعرًا أصيلاً، كان المثقفون الرومان منهمكين فى جمع المعلومات الثمينة حول ماضى بلادهم، مثل ڤارو الذى درس تراث الإغريق لا ليقلد وضوح المناقشة عندهم، بل ليقلد أناقة لغتهم، وكذلك شيشرون. لقد تقبل مثل هؤلاء الرجال فكرة تفوق الإغريق عليهم، لكن هدفهم الرئيس كان يتمثل فى إمداد الرومان بمجموعة من المؤلفات النظرية الثانوية، والتى تقف مع المؤلفات الإغريقية على قدم المساواة من حيث الفائدة وجمال الشكل.

كان فى خطة قيصر أن يجعل من ڤارو مديرًا للمكتبة العظيمة التى كان يُزمع إنشاؤها. كانت هذه المكتبة تضم قسمين، الأول للمؤلفات الإغريقية والثانى للمؤلفات الرومانية، وقد تم افتتاح هذه المكتبة قبيل وفاة ڤارو. ليس فى مقدورنا أن نجزم ما إذا كان ڤارو هو الذى اختار بالفعل المحتويات الخاصة بكل قسم، لكنه على الأقل قد حدد بشكل غير مباشر نوعية المؤلفات الرومانية الموثوق فى صحتها، وذلك خلال أعماله التى بدأت فى العقد الخامس من القرن الأول ق.م والتى تحدث عنها شيشرون فى "بروتوس".

ربما بدأت أعمال ڤارو بتحقيقه لسجلات الموظفين الذين أشرفوا على المهرجانات الدرامية، فاستعاد تفاصيل العروض المسرحية التى كتبها بلاوتوس وترنتيوس وآخرون. أما المعلومات التى أمدنا بها ڤارو فقد تم تسجيلها didascalia فى الطبعات الحديثة لنصوص ترنتيوس، كما توجد فى مسرحيتين لبلاوتوس. أما المسرحيات الإحدى والعشرون التى أتفق على أنها من نظم بلاوتوس فترجع إلى جهود ڤارو الذى تابع جهود أستاذه ستيلو. كما فُقد كتابان آخران لڤارو، هما "فى القصائد" De Poematis لڤارو و "عن الشعراء" De Poetis لڤارو، وهما المصدر الرئيس لتاريخ الأدب فى عصر الجمهورية، وقد نقل عنهما هوراتيوس وسويتونيوس وجيلليوس وماكروبيوس وجيروم[١١]. لقد تم تنظيم أعمال ڤارو مرة أخرى.

يتبع ڤارو النموذج التقليدى فى كتابه "فى القصائد" (وهو النموذج الواضح فى الفصول الخمسين الأولى من "بروتوس" لشيشرون، وفيه يقدم ڤارو تعريفًا للفن ووظيفته

---

(١١) Hellfried Dahlmann, Studien zu Varro De Poetis (Wiesbaden), 1963.

ويتتبع أصله وتطوره من البدايات إلى القمة. أما كتابه "عن الشعراء" لڤارو فهو عمل تاريخى فى المقام الأول ويحدد فيه المبدعين فى كل نوع من الأنواع الأدبية، ويبدأ بالشاعر التراجيدى ليڤيوس أندرونيكوس فى روما.

يدين شيشرون بالكثير لهذا الكتاب حين يحدد العام ٢٤٠ ق.م بوصفه عامًا لأول إنتاج درامى. ويشير هذا العمل كذلك إلى مولد فن الشعر وتطوره فى روما.

فى هذين الكتابين أيضًا يضع ڤارو الشاعر إنيوس فى صدارة الشعراء، وكان إنيوس قد توفى بالفعل منذ أكثر من قرن. لكن ڤارو لا يبدو أنه كان قد سلم بالنتيجة الطبيعية لتلك النهضة الدرامية المبكرة، واعتبر أن زوالها مسألة أفول وتدهور، شأنها فى ذلك شأن باقى الأجناس الأدبية الكثيرة التى نشأت فى روما. ولكى يوضح ما كان يتوقعه من تدهور للأدب فى روما فقد ضرب مثالاً بتدهور الأدب الإغريقى بعد مرحلته الكلاسيكية، وهو الأدب الذى كان يسبق عصره بما يقرب من ثلاثة قرون.

لا يوجد لدينا دليل على موقف ڤارو من الكُتَّاب والشعراء فى عصره. يأتى ڤيلليوس باتيركولوس Velleius Paterculus بعد ذلك بجيلين، ويلخص الجدول الزمنى المقارن للأجناس الأدبية، فيحدد ذروة وأفول كل نوع من أنواع الفنون والأدب فى بلاد الإغريق، ثم يمتد هذا الجدول ليشمل الأدب فى روما فى مجتمع باتيركولوس نفسه.

الفصل الثامن
نقاد العصر الأوغسطى

تأليف: دورين س. إينس (جامعة أكسفورد)
ترجمة: سيد صادق

تضم الفترة الأوغسطية اثنين من كبار النقاد، هما هوراتيوس Horatius وديونيسيوس Dionysius الهاليكارناسى. كان كل على حدة على درجة كبيرة من الأهمية، وكذلك، بشكل جزئى، كل منهما يتمم الآخر على نحو لائق. وهوراتيوس شاعر رومانى يعى – فى عمق – الدَّين الأدبى الذى كانت تحمله روما لبلاد الإغريق، ومع ذلك فهو أيضًا المدافع عن الشعر الرومانى الجديد. أما المؤرخ والخطيب ديونيسيوس الهاليكارناسى فقد كان محاميًا بالإضافة إلى كونه خطيبًا، لكن جُل اهتمامه كان منصبًا على النثر وخاصة الخطابة، بالرغم من أن الشعر كان يحتل مكانة مرموقة فى أكثر مؤلفاته أصالة وهو مقال "فى التأليف".

كان ديونيسيوس – الإغريقى – يعى الماضى العريق لبلاده، إلا أنه – فى إطار الكلاسيكية وفى تأكيده على عظمة الماضى – كان يستعرض تفاؤله وثقته فى الحاضر. ورغم أنه كان يحيا فى روما عام ٣٠ ق.م تقريبًا ويخاطب الرومان فى بعض أعماله، فإنه لم يبدِ اهتمامًا بالأدب الرومانى، فيما عدا الإشارة التى وردت فى مقدمة كتابه "فى الخطباء القدامى"، والتى يشير فيها إلى تأثير الذوق الرومانى الجيد ودوره فى انتصار الاتجاه الأتيكى الإغريقى على الاتجاه الآسيوى فى روما.

وديونيسيوس، هنا، هو أفضل مثال على غياب الاهتمام لدى الإغريق بالأدب الرومانى. فقبيل أن يوشك عصر الجمهورية على الإنتهاء وفى العصر الأوغسطى كانت روما – مركز النفوذ والرعاية – موضع جذب لرجال الأدب من الإغريق، وتقريبًا كان كل كاتب إغريقى موجودًا فى روما إبان العصر الأوغسطى، وذلك كى يثرى حياته من الناحية المادية. غالبًا ما كانت المؤلفات الإغريقية تُهدى إلى كل من يقدم الرعاية من الرومان.

لكن النقد الأدبى الإغريقى كان يبسط الأدب الإغريقى ونظريته، وكانت العلاقة الأساسية – لأولئك الكتاب الإغريق – تكمن فى نقل ثقافة بلاد الإغريق إلى روما، وكان هذا الاتجاه يتضح بين الحين والآخر، فعلى سبيل المثال، يُهدى ديونيسيوس كتابه "فى التأليف" إلى الشاب متيليوس روفوس Metilius Rufus ويعده بإهدائه عملاً ثانيًا عن الأسلوب

ليصبح على درجة أفضل من التعليم، ثم يشير إلى أنه يلقى عليه دروسه يوميًا (*Comp.* 1.20,26). وكذلك يُهدى فيلوديموس Philodêmos – الذى ظهر قبل العصر الأوغسطى – كتابًا "فى الخطابة" لفيلوديموس إلى الشاب جايوس Gaius وكتابًا "فى القصائد" إلى جنايوس Gnaeus. أما لونجينوس Longinos – الذى جاء بعد العصر الأوغسطى (أيًا كان تاريخه) – فقد قدم كتابه "فى السمو" إلى الشاب الرومانى ترنتيانوس Terentianus الذى كان فى حوزته كتاب كايكيليوس فى الموضوع نفسه.

لقد رأى الرومان فى أنفسهم ورثة للإغريق، وأنهم يتمتعون بثنائية اللغة من الناحية الفكرية. لكن من ناحية أخرى – وفقًا لتصريح شيشرون فى دفاعه عن أرخياس (*Pro Archia* 23) – كان الأدب الإغريقى يُقرأ فى كل أنحاء العالم، فى حين كان الأدب اللاتينى يقرأه المتحدثون باللاتينية فقط.

ربما أثنى المفكرون الإغريق على طموحات الرومان وذوقهم، مثلما نجد عند ديونيسيوس الهاليكارناسى (Strabo 9.2.2)، لكن اعتراف الإغريق بالأدب اللاتينى كان ضئيلاً. قد يبدو من الأمور المهمة أن هوراتيوس يتخيل شعره وقد ذاعت شهرته فى الآفاق، وذلك من خلال قائمة بالأماكن التى يصل مداها إلى الحدود وما وراء نطاق الحكم الرومانى، لكن هذه القائمة لا تتضمن أيًا من مراكز الثقافة الإغريقية مثل أثينا (*Odes* 2.20).

إن كايكيليوس Caecilius من كالاكتى Calacte، وهو الخطيب المعاصر لديونيسيوس الهاليكارناسى، والذى وفد من صقلية التى تم ترويمها بكثافة، هو الذى يمدنا بالدليل الوحيد على تحليل كاتب إغريقى لكاتب رومانى فى العصر الأوغسطى، وذلك من خلال مقارنته – الضائعة – بين ديموستنيس وشيشرون. إننا نجد مثل تلك المقارنة فى اعتراف لونجينوس الفريد بالمؤلف الرومانى حين يقول فى تحفظ شديد "إن كان مباحا لنا – نحن الإغريق – أن نصدر حكمًا" (12.4). أما بلوتارخوس الذى يرفض المقارنة بين أسلوبيهما – أى ديموستنيس وشيشرون – الأدبيين، فيصف مقارنة كايكيليوس، التى ربما ذاعت شهرتها، بأنها مقارنة سخيفة ثم يشبهها بالدولفين القابع على أرض جافة

(Plut. *Demosthenes* 3).

ولما كان كايكيليوس من مؤيدى الأسلوب الأتيكى فقد فضل ليسياس على أفلاطون (Longinus, 32.8). قد نفترض أن كايكيليوس لم يستطع أن يقدر أسلوب شيشرون الثرى حق قدره، ويسوق على سبيل المقارنة هجوم أنصار الأسلوب الأتيكى من الرومان على أسلوب شيشرون ويصفه بالأسلوب الآسيوى. إن كان الأمر كذلك فإن الصراع بين الأسلوبين الأتيكى والآسيوى - فى روما - ربما كان من الأهمية بحيث يعلن ديونيسيوس الهاليكارناسى صحة التأثير الرومانى على بلاد الإغريق. إن أصول هذا التأثير غير واضحة رغم أن بداياتها ربما قد ظهرت عند الإغريق فى إطار النقاء الأدبى، ثم تأثرت بعد ذلك بفعل التلاقح المتبادل بين الإغريق والرومان.

على أية حال، لقد ارتبط الأسلوب الأتيكى بالكلاسيكية، وارتبط بها بوصفها نتيجة حتمية كما هو الحال فى الخطابة. حتى وإن كان معيار القائمة (أو قانون) الخطباء الأتيكيين العشرة قد رسخ فيما بعد ونُسب إلى كايكيليوس بطريق الخطأ[(١)]. تظهر أغلب الشذرات المتبقية من أعمال كايكيليوس اهتمامًا غير كبير بالأسلوب الخطابى خاصة عند ديموستنيس، وكذا بالصور البلاغية. لكن كايكيليوس، نصير الاتجاه الأتيكى، قد يكون له بالغ التأثير على الذوق فى عصره.

١- التراث والأصالة والإرث الذى خلفه كاليماخوس فى الشعر اللاتينى

كانت "محاكاة" mimêsis المؤلفين السابقين - التى انتشرت فى روما فى جميع الاتجاهات - من أهم الملامح البارزة فى الأدب اللاتينى والأدب الإغريقى[(*)] فى فترته المتأخرة. لقد وُجدت الأصالة فى إطار الوعى بتراث الماضى؛ فالمؤلفون - الرومان - يشيرون إلى من سبقهم من المؤلفين - الإغريق - بأسمائهم، كما يعدون نسخًا مأخوذة عن

---

(١) A.E. Douglas, "*Cicero, Quintilian and the Canon of the ten Attic Writers*", Mnemosyne, 9 (1956), 30-40.

(*) حول الأدب الإغريقى والهيلينية بصفة عامة فى ظل الإمبراطورية الرومانية راجع: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٥٨٩-٦٧٢.

مؤلفاتهم. أما الجمهور فكان يدرك هذه الإشارات كما هو متوقع. كان الأدب من أجل المتعلمين، أما فى حالة الرومان فقد كان الأدب ثنائى اللغة وبشكل مؤثر.

لقد ناقش شيشرون نظرية المحاكاة فى محاورة "عن الخطيب" (الكتاب الثانى، ٨٧-٩٧)، كذلك كانت هذه النظرية مألوفة عند كاليماخوس الذى يثنى فى الإبجرامة ٢٧ على أسلوب أراتوس الممتاز حين يعيد صياغة أعمال هيسيودوس. وكذلك عُرفت نظرية المحاكاة عند كراتيس من برجامون حين ينصح بالمحاكاة الجيدة لمؤلفين مثل هوميروس (Philodemus, *On poems* 5, Jensen p. 30). ويُعد كتاب "فى المحاكاة" لديونيسيوس الهاليكارناسى أحد مصادرنا الرئيسة فى العصر الأوغسطى، ولقد وصل إلينا هذا الكتاب فى شكل مبتور. يتحدث الكتاب الأول فى ماهية المحاكاة، والكتاب الثانى عمن يجب أن يُحاكى، أما الكتاب الثالث فيناقش كيفية المحاكاة. هذا هو الواضح من القائمة التى تضم النماذج الإغريقية، ومن المحتمل أنه يحتوى على الكثير من نظرية المحاكاة عند كوينتيليانوس (10, 1-2). ويحتوى ماتبقى من النظرية على أمثلة قليلة ومحددة، لكن الإطار العام واضح فى الفكرة ويتسم بالإتساق. ما نحاكيه يصير ملكًا لنا[٢]. إن الانتحال أمر يعتريه الخطأ، وعلينا أن نقوم بإخراج ما هو كائن موجود، مثل استخدام أوفيديوس لأبيات من فرجيليوس، والتى يقول عنها سينيكا الخطيب "إنها ليست سرقة. لكنها استعارة صريحة وبنيّة أن تكون معترفًا بها" (Seneca, *Suas.*, 3.7).

علينا أن نختار نموذجًا بعناية طبقًا للجنس (الأدبى) ووفقًا لاستيعابنا له. فما أشد حاجتنا إلى فهم بعيد النظر لفضائل السلف من الكُتّاب والهدف الذى يرمون إليه من خلال السياق الأصلى، كما يجب أن نتحاشى بشكل حاسم المحاكاة اللفظية المجردة، وأن نحاكى فقط روح (النص) (Quintilianus 10.2.27-8). خلاصة القول، "إن الشخص الذى يحاكى ديموستنيس ليس هو الشخص الذى ينطق بكلماته، ولكنه الشخص الذى يتحدث بأسلوب ديموستنيس (Pseudo-Dion. Hal. Ars, 10.19). ولهذا، يصب هوراتيوس هجومه على

(٢) قارن هوراتيوس: "فن الشعر"، ب ١٢١: "سوف تأتى المادة التى لها صفة المشاع فى نطاق سلطة الفرد الخاصة ".

المحاكين المستعبدين لشعره (*Epodes* 1.19.19)، ويعطى توصيفًا للأصالة حين يقول: "إنك لن تعانى عندما تنسخ الكلمة حرفيًا، إذن، فأنت مترجم أمين، كما أنك فى محاكاتك لن تقفز داخل سجن ضيق لا يملك... الخوف أو قواعد شعرك منه فكاكـا" (*Ars Poetica* 133 f.). يجب علينا أن نستشعر روح التنافس والغيرة zêlos، والتى يرى فيها لونجينوس معبرًا نحو السمو المستقل فى الفكر، كما هو الحال حين نتحرك لنرى روح التنافس عند أفلاطون، مثلاً، وهو ينافس هوميروس، ثم نخضع مؤلفاتنا التى تتميز بالطابع المستقل للاختبار عن طريق المقياس التالى: "كيف سيصدر هوميروس – لو كان حيا – حكمه على مؤلفاتنا ؟". ورغم أن هناك إمكانية تتميز بالرغبة فى إدخال التحسينات على ما خلفه السلف، فإن عبء الماضى قد يكون ثقيلاً، خاصة، كما هو فى الغالب، عندما يكون السلف من فطاحل الأعلام.

قد يكون الخلط بين الكلاسيكية ومحاكاتها أمرًا سخيفًا، ومع ذلك وجد الكتاب الرومان داخل تلك الحدود الحافز الأعظم على نجاحهم.

وكما سبق أن لاحظنا – فى الفصل السادس، القسم الخامس – فإن السكندريين قد وضعوا قوائم معترفًا بها للكُتَّاب الإغريق العظام، ورغم أن شعراء الإسكندرية قد تمت إضافتهم فيما بعد – وفقًا للتقليد السكندرى فى استبعاد المعاصرين – فإن القائمة الإغريقية ظلت مغلقة بشكل فعلى. إن قائمة كوينتيليانوس عن الكتاب الإغريق تذكر فقط اسمًا سكندريًا واحدًا جاء فى فترة لاحقة، ألا وهو المؤرخ تيماجينيس Timagenês الذى ظهر فى العصر الأوغسطى (10.1.75).

كان أفضل الكُتَّاب الإغريق عند هوراتيوس ومعاصريه هم الكتاب القدامى (*Epistulae*, 2.1.28-9). وكان التغيير اللغوى أمرًا مرفوضًا؛ ذلك لأن المحاكين كانوا يهدفون إلى إحياء لغة أسلافهم الإغريقية مرة أخرى. أما فى النثر، فإن القبضة اللغوية للكلاسيكية قد تم تشديدها فى الفترة المتأخرة من عصر الجمهورية، وربما كان ذلك جزءًا من الصراع بين الأسلوبين الأتيكى والآسيوى. ومن ثم، فقد نادى ديونيسيوس الهاليكارناسى وآخرون بالعودة إلى المستويات النقية التى اتسم بها النثر الكلاسيكى الأتيكى.

لقد تقبل الرومان النظرية الإغريقية فى المحاكاة والإعجاب بالنماذج الإغريقية المعترف بها، وهى النماذج الإغريقية Graeca Exemplaria التى يقول عنها هوراتيوس إنها تُدرس ليل نهار (*Ars Poetica* 267-8)، ومع ذلك فقد كان الرومان يستخدمون نظرية المحاكاة ليعترفوا بدَيْنهم للإغريق وليؤكدوا – بالتالى – أصالتهم.

كان الرومان – فى الغالب – يشيرون بالاسم ويحاكون المؤلفين الإغريق المتميزين الذين كانوا يُعدون نماذج فى الجنس الأدبى. يقوم فرجيليوس فى "مختاراته" Eclogae أى "الرعويات" بزيارة خاطفة لربات الفنون عند ثيوكريتوس أى الصقليات، كما يؤكد فى "زراعياته" Georgica "إنى أتغنى بأغنية هيسيودوس خلال المدن الرومانية" (انظر، الكتاب الثانى، ب ١٧٦). أما الأبيات الأولى من ملحمة "الإينيادة" فتذكرنا بهوميروس حين تحاكى البدايات التى يستهل بها "الإلياذة" و "الأوديسية". ويتفاخر بروبرتيوس Propertius بكونه أول شاعر رومانى يدخل إلى بساتين فيليتاس Philetas وكاليماخوس. كذلك هوراتيوس حين يدعى بأنه – من خلال إيبودياته(*) – يعد أول من أدخل أرخيلوخوس (إلى الشعر اللاتينى) وذلك "باتباع وزنه وروحه، لا باتباع محتوياته وألفاظه التى هاجمت ليكامبيس Lycambês بضراوة". (انظر، الإيبودية الأولى، القصيدة ١٩، ب ٢٣-٢٥).

أما فى النثر، فإن شيشرون يعلن أن خطبه ضد أنطونيوس التى سماها "الفيليبيات" Philippicae إشارة إلى منافسته لديموسثينيس، ثم يتهكم على الرومان الذين يتبعون الأسلوب الأتيكى؛ لأنهم جعلوا اختيارهم مقصورًا على ليسياس فقط نموذجًا لهم (انظر، "الخطيب"، فقرات ٢٨-٢٩).

لقد كان للرومان طموحاتهم الواضحة فى إرساء مكانتهم من خلال مقارنة أنفسهم بغيرهم من كبار الكتاب الإغريق. يبوح هوراتيوس بشكواه من أن هذه الحماسة الرومانية فى منافسة الإغريق سرعان ما أدت إلى مجموعة من المبادئ والقواعد غير المبررة التى سار عليها الكتاب الرومان: إنيوس، مثلاً، "حكيم ومولع بالقتال، وهو بمثابة هوميروس

(*) Epodes نوع من الأغانى التى نظمها هوراتيوس راجع أحمد عتمان: الادب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢٨١-٢٩٧.

الثانى على حد قول النقاد" (*Epistulae*, 2.1.50. ff.). يناضل هوراتيوس من أجل حقوق معاصريه من الشعراء بمستوياتهم الجديدة، ويتزعم فكرة التطور فى اللغة والتغير فيها (*Ars Poetica* 48 f.). لقد أصبح هوراتيوس ومعاصروه – حقيقة – ذوى صدقية أثناء حياتهم، رغم أن قائمة كوينتيليانوس الرومانية التى تضم النماذج ظلت مفتوحة أمام المنضمين الجدد، وهذا انتصار للعصر الأوغسطى الذى جاء بعد النجاح المبكر لعصر شيشرون فى الخطابة. لقد استطاع الرومان أن يدعوا – بحق – أن أدبهم نجح فى منافسة أدب الإغريق.

إن هذا الانتصار يعلنه أوفيديوس فى القصيدة الأخيرة من الكتاب الأول من ديوان "الغراميات" Amores (ب ١٥) حين يتخلى عن مزاحه المعتاد ليؤكد خلوده شاعرًا، وهو يقدم قائمتين متتاليتين تضمان مشاهير الشعراء من الإغريق والرومان. تبدأ القائمة الإغريقية بالتراث الملحمى عند هوميروس وهيسيودوس ويختتمها بمناندروس. يُقدم أوفيديوس هؤلاء الثلاثة فقط بكلمة "سوف يحيا" vivet، وهى الكلمة نفسها التى سيطلقها على نفسه "سوف أحيا" vivam بعد أن يوضح أنه ليس إلا حلقة فى سلسلة هذا التراث الإغريقى العظيم. وتبدأ القائمة الرومانية كذلك فى شكل تقليدى بإنيوس، لكنها تُختتم بالشعراء الأوغسطيين، أمثال فرجيليوس ومن جاء قبل أوفيديوس فى الشعر الإليجى مثل تيبوللوس Tibullus وجاللوس Gallus. إن القائمتين اللتين سجلهما أوفيديوس لا تذكران فقط من أجل الشهرة، بل تحملان كذلك الانشغال بالذات المتبادل لدى الشعراء الأوغسطيين. كما أنهما تتضمنان المقارنة بين الأجناس الأدبية الكبرى والأجناس الأدبية الصغرى، ومقارنة العبقرية أو الموهبة ingenium بالفن أو الصنعة ars، والشعر الرومانى القديم بالشعر الرومانى الجديد.

يوضح احتواء القائمتين على النوع الأصغر من الشعر الإليجى مطالبة أوفيديوس بأحقيته فى شهرة مماثلة نظير ما نظم من شعر. يتقدم الشعراء الرومان فى صعود بدءًا بإنيوس "الذى يفتقر إلى الفن ars، نهاية بتيبوللوس الذى يميل إلى الصقل والتهذيب. ومن ثم ترجع أهمية كاليماخوس الذى يحتل – بشكل رمزى – مكانة وسطى فى القائمة

الإغريقية، إنه "من حيث العبقرية واهن، لكنه من حيث الفن عفى". ومع ذلك، "فسوف تنشد أشعاره على الدوام فى كل بقاع الأرض". إنها كلمات تردد صدى الكلمات التى استعملها أوفيديوس وهو يبحث عن طموحه الشخصى. يحاكى أوفيديوس كاليماخوس أيضًا قبل كتابته لقائمتيه وبعدها، حينما يشكو من حسد المعاصرين له مؤكدًا احتقار الصفوة للعامة بعد أن حظى بتأييد أبوللون.

لا ينفرد أوفيديوس وحده بهذا التركيز المنصب على كاليماخوس(٣)، لأنه – أى أوفيديوس – يحتل على وجه الخصوص مكانة مهمة فى فن الشعر عند الرومان. فمع كونه نموذجًا مصغرًا للشعر الإليجى (Propertuis, 3.1, 4.1، وكذلك Epistulae, 2.2.100)، فقد زُود الشعراء فى العصر الجمهورى المتأخر وشعراء العصر الأوغسطى بإطار جمالى لاتجاه جديد فى الشعر الرومانى. وربما لم يقرأ شعر أوفيديوس على نطاق واسع، ومع ذلك فقد ردد الشعراء الرومان صدى عباراته ذات الطابع التصويرى المدروس؛ لأنها كانت بمثابة القدوة الحسنة للطموحات المماثلة الخاصة بالشعراء الرومان، كى يتحركوا بعيدًا عن الشكل الملحمى المهجور، وينجزوا أسلوبًا رقيقًا يتسم بالمهارة فى الصنعة. إن كلمات أوفيديوس الدالة على الدقة المتناهية فى التصغير مثل "صغير" parvus و "رقيق، نحيل" tenuis و"رشيق" gracilis و "مغزول (أو منحوت) بروعة" deductus و "أنيق" lepidus و "لطيف ورقيق" mollis صارت ألقابًا للتكريم، وأصبح الشعر محصلة للمعرفة الواسعة doctorina و"العمل" labor و"الصقل" lima و"سهر الليالى" evigilatio.

وإذا ما تطلعنا إلى الجيل الأخير من عصر الجمهورية، فإننا نجد القليل من النقد الأدبى عند كاتوللوس(٤)، ومع ذلك كان النقد الجدلى المعروف عند كاليماخوس قويًا. يتحسر كاتوللوس على كميات الورق الشفافة التى دُونت عليها "الحوليات". إنه يفضل عليها مليحمة "الأزميرية" Smyrna التى نظمها صديقه كينا Cinna، والتى استغرقت كتابتها تسع

(٣) Walter Wimmel, *Kallimachos in Rom* (Wiesbaden, 1960), W.B. Clausen, "*Callimachus and Latin Poetry*", GRBS, 5 (1964), 181-96.

(٤) R.O.A.M. Lyne, "*The neoteric poets*", CQ 28 (1978), 167-87.

سنوات. إنها عمل - على حد قول كاتوللوس - سيدوم قرونًا. يجد كاتوللوس متعته فى الأعمال الصغيرة، مفضلاً إياها على المتعة السوقية التى يجدها الشعب عند انتيماخوس Antimachus المتبجح المهزار (القصيدة ٩٥). يرى كاتوللوس أن مثل هذه الحوليات المسهبة خرقاء تفتقر إلى الذكاء (القصيدة ٣٦). يتسم ديوان أشعار كاتوللوس بالأناقة، وهو جديد وصغير وصقيل - على نحو جديد - حيث هذبه حجر الخفاف الجاف. إنه مجرد عمل بسيط تافه، إلا أن صاحبه - أى كاتوللوس - يرجو أن يدوم أكثر من قرن "plus uno maneat perenne saeculo" (القصيدة الأولى). إن ترجمة كاتوللوس لبعض أشعار كاليماخوس فيها ثناء على من تهدى إليه القصيدة(*). (القصيدة ٦٥ ب ١٦، القصيدة ١١٦ ب٢). تتميز ربات الفنون بالعلم الواسع (القصيدة رقم ٦٥ ب ٢). إن التجريب فى الشعر عند الشاعر كالڤوس Calvus متعة كبيرة، لمن يريد أن يلم بأمور الحياة (القصيدة رقم ٥٠). ولكن ما تبقى من أعمال كالڤوس وكينا قليل. تتميز مليحمة "الأزميرية" بالتفقه، حتى إنها كانت فى حاجة إلى تعليقات تتسم بسعة العلم. تردد أربعة أبيات من كينا صدى ثناء كاليماخوس على أراتوس، هذه الأبيات هى "نتاج السهر ومصابيح الليل الكثيرة. لقد دُونت أشعار كينا فى كتيب جاف من الأوراق الناعمة الملساء" (إنه مثل كاتوللوس يستخدم المظهر الخارجى للكتاب ليصف محتواه الشعرى).

من الأمور المهمة أيضًا أن يكون كالڤوس من الشخصيات الرائدة فى مجال الجدل، الذى يسير على منوال الأسلوب النثرى. فقد هاجم كاتوللوس شيشرون وأسلوبه الثرى، ودافع عن الأسلوب الأكثر بساطة ونقاء كالأسلوب الأتيكى الحقيقى (تبرز هنا مرة أخرى قضية معاصرة تستمد صدقيتها من الماضى الإغريقى).

تأتى على لسان شيشرون (*To Atticus*, 7.2.1, *Tuscul. Disp*. 3.45) معلومة عن مجموعة من الشعراء كان لها نفس المستوى الأدبى، وذلك حين يسخر شيشرون من "الشعراء الجدد" neoteroi، ويصف البيت الموزون والمؤلف من وحدات ذات مقطعين

(*) يطلق كاتوللوس على كاليماخوس اللقب "باتياديس" Battiades، أما صديقه الذى يهدى إليه القصيدة فهو هورتالوس Hortalus.

طويلين؛ حيث ينتهى ذلك البيت بالتفعيلة (القدم) الخامسة ذات المقطعين الطويلين (– –)، وهو أسلوب سكندرى له مثيل فى أشعار كاتوللوس. ربما يشير شيشرون إلى مجموعة الشعراء نفسها (أى جماعة كاتوللوس) حينما يتهكم على الشعراء الذين انحازوا ليوفوريون الذى يتصف بالغموض بسبب تفقهه، وفى الوقت ذاته لا يقدر أولئك الشعراء إنيوس حق قدره.

إن الجدل الأدبى الدائر بين شعراء جيل كاتوللوس واضح جلى، فصنعة الفنان هى القضية السائدة. القصيدة المثالية هى ما يطلق عليها النقاد المحدثون إسم "مليحمة" epyllion أو قصيدة سردية قصيرة فى الوزن السداسى. لقد فُقدت قصيدتا "الأزميرية" لكينا و "إيو" Io لكالفوس. لكننا نستطيع من خلال القصيدة رقم ٦٤ لكاتوللوس أن ندرك المستوى الجديد من التحذلق فى التقنية الفنية فى الشعر الرومانى، وذلك عن طريق الأسلوب المصقول بعناية فائقة واتخاذ أبيات بعينها – بدقة – نموذجًا، ثم البناء المعقد ذى الطبقات المتعددة. القصة تتجنب كل ما هو تقليدى لتركز على المشهد الوصفى المؤثر ecphrasis والحديث المباشر. يبعث كاتوللوس فينا الدهشة على الدوام من خلال التغييرات التى يضفيها على الصيغة والموضوع؛ فهو مثلاً يستهل القصيدة (رقم ٦٤) على نحو يضللنا بصدى من مسرحية "ميديا" Medea لإنيوس مستغلاً وصفًا لغطاء فراش الزفاف. وهى تقنية فنية نمطية ابتكرها السكندريون، ثم يحركنا على غير ما نتوقع من إطار قصة الزفاف الساحر لبيليوس وثيتيس إلى الأسطورة الجانبية عن أريادنى التى غدر بها ثيسيوس.

ربما تضم هذه المجموعة من الشعراء الذين ظهروا فى أواخر عصر الجمهورية الشاعر جاللوس Gallus صديق فرجيليوس الذى – أى جاللوس – كان يحاكى يوفوريون (أنظر سيرفيوس Servius وتعليقاته على ديوان "الرعويات" لفرجيليوس، الكتاب السادس، ب ٧٢، والكتاب العاشر، ب ٥٠).

تمدنا شخصيتان غير بارزتين لكنهما مؤثرتان بحلقات وصل أخرى، وهما فاليريوس كاتو Valerius Cato والإغريقى بارثينيوس Parthenios، وكلاهما شاعران وعالمان على

درجة كبيرة من الأهمية فى فهم تراث كاليماخوس. لقد جلبت عائلة كينا Cinna بارثينيوس إلى روما، ويقال إنه ساعد ڤرجيليوس فى تعلم اللغة الإغريقية، وإن أشعاره كانت تضم بيتين مؤلفين من المقاطع الطويلة فى الوزن السداسى. كما يقال إنه ألَّف مجموعة نثرية لا تزال باقية عن قصص الحب غير المألوف، وكان المقصود بها أن تكون مصدرًا للشاعر جاللوس كى يحولها إلى مليحمات قصيرة وأشعار إليجية. يمتدح كينا فاليريوس كاتو على شعره الذى يتميز بسعة العلم (Morel fr. 14)[٥]. ويرى الشاعر فوريوس بيباكولوس Furius Bibaculus فى الشاعر جاللوس عالمًا لا يقل فى حكمه على الشعر عن زينودوتوس Zenodotos أو كراتيس Cratês: فهو يمثل "إحدى السيرينات Siren اللاتينية التى تختار الشعراء وتصنعهم (Morel 2, 17). وبولليو Pollio هو أيضًا شخصية تؤدى وظيفة مفصلية، وهو شاب ذو ألمعية وسعة علم، وقد ذكره كاتوللوس فى القصيدة رقم (١٢)، كما كرمه كينا فى إحدى قصائد الوداع propemptikon. أما ڤرجيليوس فينظر إلى بولليو على أنه راعية للأدب؛ فهو ينظم الشعر الجديد ويتذوقه ("الرعويات"، الكتاب الثالث، ب ٨٦)، كما يثنى كثيرًا على كينا ("الرعويات"، الكتاب التاسع، ب ٣٥). نرى الشعراء الرومان الذين ينتهجون نهج كاليماخوس بوضوح وبشكل خاص عند ڤرجيليوس ("الرعويات"، الكتاب السادس، ب ٣ وما يليه). وذلك من خلال الإله أبوللون، الذى يظهر ويحذر ڤرجيليوس من تأليف الملحمة الحربية – وهو فى ذلك مثل كاليماخوس – ثم يطلب منه" أن يسمن خرافه، أما أنشودته فليجعلها نحيلة".

أما الشعر الرعوى فإنه يلائم أيضًا أولئك الذين يتبنون الاتجاه الحديث فى الشعر الرومانى؛ فهو شعر بسيط يتسم بالخفة ويتخذ من الشاعر السكندرى ثيوكريتوس نموذجًا له. يطلق هوراتيوس على "رعويات" ڤرجيليوس لفظ "الأشعار المرهفة البارعة" "molle atque facetum (*Satirae*, 1.10.44). أما "الزراعيات" التى نظمها ڤرجيليوس فتتميز بالطموح الشديد، رغم أنها تسير على نهج هيسيودوس الذى نال إعجاب كاليماخوس. يختتم ڤرجيليوس "الزراعيات" بمليحمة تعلل الأسباب، كما تضم قصة حشرها

(٥) R.D. Anderson et al., "*Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim*', JRS, 69 (1979), 125-55.

الشاعر حشرًا عن قصة غرام أورفيوس ويوريديكى ("الزراعيات"، الكتاب الرابع، ب ٣٨٧–٥٥٨). كما يؤكد ڤرجيليوس دور الشاعر – حين ينسبه إلى جاللوس – فيدعى أن ربات الفنون قد أعطينه مزامير هيسيودوس كى ينظم نشيدًا يعلل به الأسباب ("الرعويات"، الكتاب السادس، ب ٦٤ وما يليه). إلا أن هناك ما يجعل ڤرجيليوس مختلفًا بشكل حاسم عن الشعراء المجددين. ذلك أن شعره يتضمن وعيًا جادًا بالقضايا السياسية والأخلاقية الرومانية. إن استرداد الأرض بحكم القضاء قد ظلل - بالفعل - السلام الرعوى فى الكتاب الأول من "الرعويات"، كما أن شعره الرعوى البسيط يبحث فى صراحة عما هو أعظم ومطلق، حين يلقى بنبوءة عن الطفل الإلهى(*) الذى يبشر روما بعصر ذهبى جديد ("الرعويات"، الكتاب الرابع، ب ١).

تتضمن "الزراعيات" أيضًا المعاناة التى تسببها الحرب الأهلية، وتأمل فى مستقبل أفضل فى ظل حكم أوغسطس، كما تدافع عن القيم الأخلاقية وتؤكد الحاجة إلى العمل فى ذلك العالم الصعب. لا يتناول ڤرجيليوس هذا (الجانب) فى أى موضع من أشعاره، لكنه – مثل هوراتيوس وعلى نقيض بروبرتيوس وأوڤيديوس – ينبذ منهج كاليماخوس فى "الفن من أجل الفن" ars gratia artis، وهو المنهج الذى نجده معلنًا بشكل صريح عند إراتوستينيس(٦).

ربما كانت هذه العودة إلى المجرى الرئيس للنقد الأدبى القديم بتأثير خاص من لوكريتيوس والرواقيين الذين أكدوا الوظيفة النافعة للشعر ورأوا فيه وسيلة تؤدى إلى غاية. إن العسل فى الكأس يضفى طعم الحلاوة على دواء الطبيب المر فى لغة لوكريتيوس المجازية (انظر، "فى طبيعة الأشياء"، الكتاب الأول، ب ٩٣٦ وما يليه). لقد كان لوكريتيوس كذلك قدوة فى الاستخدام المنتقى للجماليات التى نجدها عند كاليماخوس. فقد

(*) نبوءة ڤرجيليوس عن الطفل الإلهى كانت تستحق وقفة نقدية من المؤلف، فقد ثار جدل حول هذه النبوءة، فهل كانت تبشر بقدوم يسوع المسيح، أم أن ڤرجيليوس كان يقصد المولود الذى سيأتى من زواج أنطونيوس وأوكتافيا؟! عن هذه النبوءة، انظر: د. أحمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢١٦–٢١٨.

(٦) عن الشعر من أجل المتعة (psychagogia) لا من أجل التعليم (didaskalia)، قارن سترابون، (الكتاب الأول، الفصل الثانى، فقرة ٣)، وقارن أعلاه، الفصل السادس، القسم الخامس.

تزعم الاتجاه نحو حلاوة الشعر وطلاوته، ولم يستخدمه كمًا مجردًا. يقول لوكريتيوس "سيكون دفاعى عن الأشعار العذبة أكثر من دفاعى عن الأشعار متعددة الجوانب والضخمة، شأنى فى ذلك شأن تغريد الأوز، فهو أفضل من صياح الكركى" (انظر، الكتاب الرابع، ب ١٨٠–١٨٢). ومع ذلك فهو يكتب – فى أسلوب رصين – ملحمة أخلاقية عن طبيعة الكون، ذلك الموضوع التقليدى النبيل(٧). كل هذا يقلل من دهشتنا حين يعتلى ڤرجيليوس قمة التسلسل الهرمى التراتبى للأنواع الأدبية كى ينظم أحجبة التناقض أى "الإينيادة". فهى الملحمة الحربية التى تتسم بالغموض المصقول، مزدوج المعانى. إنها قصة ذات طابع هومرى، تعلل أسباب وجود روما ذاتها، حين تروى قدرها الاستعمارى بكل تكاليفه الباهظة من معاناة الإنسانية.

على أية حال، كانت الملحمة – بوصفها على قمة الأجناس الأدبية التقليدية – تمثل أيضًا تحديًا واضحًا فى مجال منافسة الرومان للإغريق. إن المنافسة الناجحة لهوميروس، شاعر الإغريق، كانت ستصبح أكثر الجوائز تألقًا، رغم اعتقاد كاليماخوس أن هوميروس تصعب محاكاته. يشرح الأمل الأوغسطى فى قهر الملحمة بشكل جزئى، الموقف المعهود للشعراء الأوغسطيين فى امتناعهم عن محاولة كتابة الملحمة. إنه "التمنع الفنى" recusatio(٨). يجارى الشاعر الرومانى كاليماخوس فى نبذه للملحمة، وهو يفعل ذلك لا لأن الملحمة قد صارت جنسًا أدبيًا مهجورًا، ولكن لأنه كان يفتقد المقدرة، ويتظاهر بأنه سيحاول كتابة الملحمة فى المستقبل. وهو وعد أشبه ما يكون بالتملص المهذب، لكن هذا الوعد قد تحقق عندما كتب ڤرجيليوس "الإينيادة". كان تمنع الشعراء الأوغسطيين عن كتابة الملحمة يعكس – بلا شك – نوعًا من الضغط كى تمدح الأعمال الشهيرة فى التراث الشعرى القديم، وهو ما أثنى عليه شيشرون فى مرافعته القضائية "الدفاع عن أرخياس"

---

(٧) D.C. Innes, "*Gigantomachy and natural philosophy*", CQ 29 (1979), 165-71.

(٨) عن "التمنع الفنى" recusatio انظر ما كتبه Hubbard Nisbet عن هوراتيوس، ديوان "الأغانى"، الكتاب الأول، القصيدة ٦. عن الفقرة المتعلقة بإنيوس انظر أعلاه، الفصل السابع، القسم الأول. إنها علامة على الذوق والمستويات المتغيرة، أى أن يكون إنيوس، الذى كان يتباهى بأنه كان ذا خبرة واسعة بفن القول (dicti studiosus)، قد صار ينظر إليه الآن على أنه يفتقر إلى التقنية وأنه "فظ"، قارن بروبرتيوس، الكتاب الرابع، القصيدة الأولى، ب ٦١، وأوڤيديوس "الأحزان"، الكتاب ٢، ب ٤٢٤.

Pro Archia. كان هذا الضغط موجودًا على وجه الخصوص فى دائرة مايكيناس الأدبية التى كانت قريبة من أوغسطس.

لم يكن هناك "تمنع" من جانب تيبوللوس. أما أوفيديوس – فى أول عهده بالشعر – فيلعب بذكاء على هذا التمنع – على اعتبار أنه تقليد أدبى – ويستهل ديوان "الغراميات" Amores (الكتاب الأول، ب ١) بظهور كيوبيد بدلاً من أبوللون ليسرق إحدى التفعيلات الشعرية، فيحول الوزن السداسى إلى وزن إليجى(*). إن الرفض الظاهرى للثناء على أعمال أوغسطس يسمح بنوع شديد التعقيد من الثناء غير المباشر، وذلك حينما يذكر الشاعر قائمة بالأعمال التى لا يستطيع أو لن يتمكن من أن يتحدث عنها بطريقة صريحة (أنظر، فرجيليوس، "الزراعيات"، الكتاب الثالث، ب ١٦ وما يليه، وهوراتيوس، "الأغانى"، الكتاب الرابع، ١٥). لكن "التمنع" كان فى الغالب – كما هو الحال عند أوفيديوس – موقفًا دفاعيًا من الناحية الشكلية، كما كان هناك تهكم على هذا التمنع(**). مثال ذلك حين يلعب بروبرتيوس على المصطلحات الفنية الخاصة بكاليماخوس، فيربط بين "مخدعه الضيق"، وهو ساحة القتال الغرامية، وبين "الرنتين الضيقتين" عند كاليماخوس الذى لا يستطيع أن "يرعد" فى معارك يوبيتر ضد العمالقة (انظر، الكتاب الثانى، القصيدة الأولى، ب ٣٩ وما يليه)، ثم يعطى وعدًا بمحاولة كتابة الملحمة، لكنه يشترط موافقة مايكيناس، وهو يعرف – بالطبع – أن مايكيناس لن يوافق (انظر، الكتب الثالث، القصيدة التاسعة، ب ٤٥ وما يليه).

افترض البعض أن الأجناس الأدبية الصغرى كانت موضع احترام، كما كانت تعد من البدائل المفضلة لدى الشعراء الأوغسطيين. لقد كانت أنواعًا صغيرة، لكن الاختيار كان يقع عليها. فبنداروس – عند هوراتيوس – لا يمكن تقليده، فهو كذكر الأوز الجبار إذا ما قورن بنحلة هوراتيوس الصغيرة. لكن النحلة تعمل بدأب وتتغذى على الزعتر الحلو (وهوراتيوس

(*) الإشارة هنا إلى حقيقة أن الوزن السداسى يتكون من ستة أقدام (تفعيلات) وأما الوزن الإليجى فهو عبارة عن ثنائى البيت الأول سداسى أما الثانى فخماسى فقط، وكيوبيد – كما يقول الشاعر مازحًا – هو الذى سرق القدم (التفعيلة) السادسة، راجع: أحمد عتمان، الأدب الاغريقى، ص ١٤٠ وما يليها. (المحرر).

(**) سبق أن تناولنا ظاهرة "التمنع الفنى" فى الشعر الأوغسطى راجع: احمد عتمان، الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٤٤، وما يليها.

يقتطع – ضمنيًا – جانبا من المقارنة، ويقلد بنداروس فى المونودية الصغرى فقط ليظهر أن من الممكن تقليد بنداروس). أما فى "زراعيات" ڤرجيليوس فإن النحلة صغيرة أيضًا، لكن "جهدى (labor) ينصب على الموضوع الدقيق (tenuis)، وبلوغ المجد ليس بالأمر الهين" (أنظر، الكتاب الرابع، ب ٦).

ما يهمنا فى التراث الذى خلفته معركة الكتب التى أثارها كاليماخوس فى آواخر عصر الجمهورية هو المستوى الجديد من الفن ars، ألا وهو الصقل الفنى. وإذا ما جمعنا – فى فضول – مصطلحات كاليماخوس الفنية بالصورة الشعرية للفن ars، فإننا نجد أيضًا استعمالات عديدة للغة الدينية التى يُبجل من خلالها الشاعر، لا بوصفه صاحب حرفة، بل بوصفه وريثًا للشعراء الملهمين مثل أورفيوس.

يتحدث النقاد المحدثون عن مفهوم "الشاعر النبى" vates، وهنا، مرة أخرى، فإن "رعويات" ڤرجيليوس هى النواة؛ فهو يعيد إلى الحياة مصطلح "الشاعر النبى" أو "العراف أو الكاهن" vates، وهو مصطلح يدل على المديح بدلاً من الاستخدام الساخر الذى كان ينعت به إنيوس أسلافه غير البارعين[٩]. لقد ثار الجدل حول ما إذا كانت كلمة vates تشير بشكل خاص إلى اهتمام ڤرجيليوس بالأفكار الأخلاقية والسياسية، لكن هذه الكلمة لها دور أرحب؛ إذ تعنى ادعاء الشاعر امتلاكه "للعبقرية" أو "الموهبة" ingenium، وهو معنى له دلالته، ويتناغم مع أحد المصطلحات الفنية لڤارو Varro الذى يشتقه "من قوة العقل" (p. 213 Funaioli). ووفقًا لهذا الرأى فإن ڤرجيليوس قد قلب فى أناقة ما قاله إنيوس فى الفن وفى الأمور الطبيعية الخالية من الفن، وحوله إلى مصطلح فى الإلهام والفن.

كان الإلهام مرتبطًا بشكل طبيعى جدًا بالشعراء، الذين يسعون إلى الأجناس الأدبية العظمى فى أسلوب رفيع. ومن ثم – على حد قول هوراتيوس – يملك الشاعر الحقيقى "عبقرية" وعقلاً ملهمين بطريقة إلهية كبيرة، كما يملك أسلوبا سوف يدوى بالجلال مثل إنيوس (*Satirae* 1, 4. 43-4, 60-62). كذلك يتناسب هذا الاصطلاح – أى "الشاعر النبى"

(٩) عن الفقرة المتعلقة بإنيوس، انظر أعلاه، حاشية رقم ٨، وكذلك الفصل السابع، القسم الأول.

vates – مع لوكريتيوس الذى يصف نفسه بالملهم ذى العقل النشيط ("فى طبيعة الأشياء"، الكتاب الأول، ب ٩٢٥). أما كاليماخوس الذى كان يجيد رسم الصور الشعرية ذات التفاصيل الدقيقة، فقد اعتقد البعض أنه يملك الفن ars فقط (كما رأينا عند أوفيديوس)، أما استخدامه للغة التى تليق بكاهن فلم يكن سوى تعبير عن احتقاره للغة العوام، خاصة حين يقارن الشعر الجيد بالماء العذب غير الملوث الذى يُقدم لديميتر من النبع المقدس (*Hymn*. 2, 100).

ومع ذلك، فقد ادعى شعراء العصر الأوغسطى أن العبقرية لا تنقصهم: فها هو ذا هوراتيوس – مثلاً – يقول" قد وهبنى القدر الصادق قسطا بسيطاً من التلقائية الريفية، وجادت علىَّ ربة الفن الإغريقية بعبقرية رقيقة tenuis spiritus(*) واحتقار للدهماء الحاقدين" (انظر، "الأغانى"، الكتاب الثانى، القصيدة ١٦، ب ٣٧–٤٠). ويقول أيضًا "لقد وهبنى أبوللون العبقرية spiritus وفن الأغنية ولقب الشاعر" (انظر، "الأغانى"، الكتاب الرابع، القصيدة ٦، ب ٢٩–٣٠).

يشير بروبرتيوس وأوفيديوس كذلك إلى عبقريتهما ingenium، فيقول بروبرتيوس "إننى. بما أملكه من عبقرية. ملك يستمتع، كأنه ملك بين حشد من الصبايا" (الكتاب الثانى، القصيدة ٣٣، ب ٥٧–٥٨)، ويضيف فى قصيدة أخرى "لكن الشهرة التى تسعى إليها عن طريق العبقرية سيكتب لها الخلود. فالمجد الذى ينبع من العبقرية لا يعتريه الفناء" (الكتاب الثالث. القصيدة الثانية، ب ٢٥–٢٦). أما أوفيديوس فيقول "تلطف التقنية الفنية الهادئة العبقرية. فهناك إله بداخلى" ("فن الهوى"، الكتاب الثالث، ب ٥٤٥ وما يليه).

يدعم مفهوم الشاعر النبى Vates وكذا الصور الشعرية الدينية ادعاءهم المحدد؛ أى الإلهام فى إطار أكثر شاعرية كما فعل فرجيليوس. ففى "الزراعيات" (الكتاب الثانى، ب ٤٧٦) يصور الشاعر حاملاً القرابين المقدسة الخاصة بربات الفنون الجميلات، مما يدل على إضافته لصورة بلاغية ذات طابع دينى إلى جانب محاكاته لأراتوس السكندرى. أما

(*) يذكرنا هذا التعبير اللاتينى بعبارة كاليماخوس Mousa leptalee انظر أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٥٤٩.

بروبرتيوس فيعترف بدينه - الشعرى - لكاليماخوس وفيليتاس حين يتحدث عن البساتين والشعائر المقدسة.

تفيد الإشارة إلى الإله باكخوس فكرة الوحى والإلهام ضمنًا. كان كاليماخوس يشرب الماء (Palatine Anthology, 9.406, 11.20). أما إنيوس فكان يحتسى الخمر (Horatius, *Ep.* 1.19.7-9)، ورغم أن شعراء العصر الأوغسطى كانوا يشربون الماء من ينابيع كاليماخوس الصافية العذبة، فإنهم كانوا يوقرون باكخوس. فبروبرتيوس، مثلاً، يستمد قوته من خليلته كينثيا ومن باكخوس، الذى يمتلك - بشكل ضمنى - "الفن" ars. يقول بروبرتيوس "أنت، ياكينثيا، ستكونين فى طليعة ربات الفنون الراقصات، أما باكخوس بصولجانه الثقيف doctus سيكون فى الوسط، وسأسمح بعد ذلك، أن يُكلل رأسى بالعناقيد المقدسة فوق أغصان اللبلاب. إن عبقريتى - بدونك - سيعتريها الوهن" (الكتاب الثانى، القصيدة ٣٠، ب ٣٧-٣٨، قارن أيضًا الكتاب الثالث، القصيدة الثانية، ب ٩-١٠ وأوفيديوس، "الأحزان"، الكتاب الخامس، ب ٣). ومع أن تجلى الإله باكخوس عند هوراتيوس ("الأغانى"، الكتاب الثانى، ب ١٩) يشوبه نوع من التهكم بالذات، فإن هذا التجلى يكشف عن هوراتيوس شاعرًا مفعمًا بالإلهام.

لم تعد سيطرة كاليماخوس على التقنية الفنية تكفى شعراء العصر الأوغسطى، فبمقدور هوراتيوس أن يعبر عن آرائه أو مشاعره... إلخ بطريقته الخاصة أكثر مما يعبر عنها بطريقة كاليماخوس، يقول هوراتيوس: "هل تنبع القصيدة النابعة من الطبيعة أم من الفن ؟ تلك هى المسألة. أما عن نفسى، فلا أرى أن الدرس يأتى بأى نتيجة بدون قسط من الموهبة، أو الموهبة وحدها تؤتى ثمارها من غير درس. إن كل منهما يطلب العون من الآخر ويشكلان معًا شراكة تقوم على الصداقة" ("فن الشعر"، ب ٤٠٨-٤١١).

وفيما يتعلق بالبناء فإننا - بالفعل - لا نملك شيئًا سوى ماذكره هوراتيوس فى "فن الشعر" عن قضايا الوحدة التى تثيرها الرغبة فى تجنب ما يطلق عليه كاليماخوس "القصة المفردة المتواصلة". ورغم أننا نستطيع أن نستدل على الاهتمام المثير من خلال الممارسة الشعرية، يتسم نسج الموضوعات فى القصيدتين (٦٤) و (٦٨) لكاتوللوس بالبناء المحكم

فى شكل حلقات، والموضوعات عند تيبوللوس مترابطة فى هيئة عنقود، أما تصميم الموضوعات عند ڤرجيليوس فيأتى بدقة على شكل بناء هندسى معمارى.

يكشف أوڤيديوس النقاب بخفة عن موقفه فى قصيدته "التناسخات" Metamorphoses؛ حيث تبدأ القصة المتواصلة والمنسوجة فى شكل متقن وبتناقض ظاهرى بخلق العالم إلى أن يصل إلى عصر أوڤيديوس نفسه ("التناسخات"، الكتاب الأول، ب ٣-٤). يقدم أوڤيديوس منافسة بين الربة مينرفا (أثينة) وأراخنى Arachnê(*)، تفوز فيها أراخنى ببناء يذكرنا ببناء أوڤيديوس نفسه (الكتاب السادس، ب ٥٣ وما يليه)(١٠). إن مثل هذا المجاز الاستعارى يتناسب مع القياس المألوف فى الأدب والفنون (قارن، هوراتيوس، "فن الشعر"، ب ٣٦): "الشعر مثل الرسم" ut pictura poesis(**). يستخدم الوصف فى العمل الفنى فى تغليف الموضوع الرئيس للقصيدة، كما هو الحال فى وصف درع آينياس (ڤرجيليوس، "الإينيادة"، الكتاب الثامن، ب ٦٢٦ وما يليه). ولعل فن الجدل الأدبى واضح فى قصة أوڤيديوس سالفة الذكر. إنها المنافسة التى تدور بين ربات الفنون وسكان بييريا Pieria ("التناسخات"، الكتاب الخامس، ب ٢٩٤ وما يليه). تعلن ربات الفنون العالمات ببواطن الأمور انتصارهن السهل على أهل بييريا المتبجحين، الذين اعتمدوا على الحجم والكم (دون الكيف والصقل)، وذلك فى ملحمة محكمة البناء (الكتاب الخامس، ب ٢٩٤ وما يليه، و ب٣١١). يقلد أهل بيريا كل شىء (ب ٢٩٩)، ويتحدثون بشكل سخيف وغير ورع عن المعركة التى دارت بين آلهة الأوليمبوس والعمالقة. إنه موضوع يحتاج إلى قوة أورفيوس، كما يحتاج إلى شاعر أكبر من أوڤيديوس ("التناسخات"، الكتاب العاشر، ب ١٤٣

(*) تقول الأسطورة الإغريقية إن أراخنى كانت عذراء من ليديا بآسيا الصغرى دخلت فى منافسة فى النسج مع الإلهة أثينة (مينرفا) ربة العقل والحكمة التى مسخت غريمتها البشرية عنكبوتًا. (المحرر).

(١٠) H. Hofmann, "*Ovid's Metamorphoses: Carmen perpetuum, Carmen deductum*", Papers of the Liuerpool Latin Seminar, ed. Francis Cairns, 5 (1986), 223-41.

(**) كان سيمونيديس Simonides، الشاعر الغنائى الإغريقى (٥٥٦-٤٦٩ق.م)، هو أول من شبه الشعر بالرسم، حين قال عبارته الشهيرة" إن الشعر رسم ناطق، واللوحة شعر صامت". ووردت هذه المقولة فيما بعد هوراتيوس ثم اتخذها الألمانى ليسنج مدخلاً لدراسته الشهيرة فى النقد "لاؤوكون" المنشورة عام ١٧٦٦. قارن أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٢٠٣. وراجع المؤلف نفسه، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص١٩٠-١٩١. (المحرر).

وما يليه، انظر كذلك ديوان "الغراميات" **Amores**، الكتاب الثانى، القصيدة الأولى، ب ١١ وما يليه). فشعر كاليماخوس هو الفائز.

لكن الصراع بين مينرفا وأراخنى – عند أوفيديوس فى "التناسخات" – إنما هو صراع بين ندين طبقًا لمهارة كاليماخوس. فالاثنتان تنتقيان خيطًا رقيقًا **gracilis** وتستخدمان – فى حماس – اليد المدربة وتخفيان الجهد المبذول **labor**. كما تستخدمان الظلال الوارفة الرقيقة **tenues**، فيصير لها تأثير قوس قزح على الألوان اللامعة المتعددة. والقصة التقليدية التى ترويها كل منهما هى قصة نُسجت على نحو رائع **deducitur**. إن التصميم الذى ترسمه مينرفا يحمل الطابع التعليمى والأخلاقى وله وحدة تامة: إنه صورة كبرى ترمز إلى انتصارها على أراخنى، كما يعلل السبب الذى جعل مدينة أثينا تُسمى باسمها. فأثينة / مينرفا انتصرت على الإله بوسيدون / نبتونوس **Neptunus** بعد أن أهدت إلى مدينة أثينا هديتها المتمثلة فى شجرة الزيتون. كل هذا فى حضور الآلهة الذين يشاهدون – فى وقار مهيب – الصور ذات الأركان الصغيرة الأربعة التى تصور العدالة الإلهية فى وضوح، وتشكل مجموعة من زيتون مينرفا الذى حاز قصب السبق، لكن أراخنى انبرت لكل ذلك منافسة بما لديها من واقعية حية: "قد تعتقدين أنه حقيقى" (ب ١٠٤)(*). كل هذا والآلهة تفتقد الإحساس بالمسئولية الأخلاقية، كما أن هناك خليطًا ثريًا من الروايات المفككة التى لا يربط بينها سوى الحب والشخصيات ذات الطبيعة المتناسخة أى التى تتغير أشكالها، وهى فى ذلك لا تختلف عن قصيدة "التناسخات" لأوفيديوس نفسه، مضافًا إلى ما سبق نجد حافة رقيقة **tenuis** من الزهور المجدولة باللبلاب، وهو ما يرمز به الشاعر إلى الوحى.

هذه اللوحة لا تعنى مقارنة القديم بالجديد، أو شاعر مثل إنيوس بآخر مثل أوفيديوس، بل تعنى مقارنة أوفيديوس بفرجيليوس وتحديه له. نلاحظ أيضًا أن لمينرفا مشهدًا رئيسًا يتوسط الصورة، كما هو الحال فى درع آينياس عند فرجيليوس ("الإينيادة"، الكتاب الثامن، ب ٦٧٥)، وفى حديثه عن معبد الشعر

(*) الواقعية فى الفن كانت اتجاهًا معروفًا فى الأعمال الفنية فى العصر السكندرى.

("الزراعيات، الكتاب الثالث، ب ١٦). وفى إطار المستويات التى لهما حظ من التقنية الفنية البارعة، يُبَرر أوفيديوس من الخطأ شعره ذا الكفة الراجحة، والذى ينقصه البناء المحكم والحس الأخلاقى، لكنه فى الوقت نفسه يوضح التنوع المعروف عند كاليماخوس وإخلاصه لقضية الشعر ألا وهى "الفن من أجل الفن". ولكى يحقق أوفيديوس ذلك، فقد استخدم - بشكل بارع - تقنية ڤرجيليوس فى الرمز من الناحية الجمالية فقط، ولم يستخدمها بغرض التعبير عن خواطره فى الأخلاق.

لكن وفقًا لطبيعة الشعراء فى العصر الأوغسطى فإن فن الشعر فى أغلبه عند كاتوللوس والشعراء الأوغسطيين قد جاء انتقائيا - لا تلقائيا - وملتويًا، ويغيب عنه الكثير. هناك، مثلاً، إشارات قليلة إلى وجوب أن يكون للشاعر أسلوبه الشخصى (أوڤيديوس، "الأحزان"، الكتاب الأول، القصيدة الأولى، ب ٦١، و "رسائل من البحر الأسود"، الرسالة الرابعة، ب ٣ وما يليه)، أو أن الشعر الذاتى ليس فى حاجة إلى أن يأتى فى شكل السيرة الذاتية ("الأحزان"، الكتاب الثانى، ب ٣٥٤): فها هو ذا أوڤيديوس يقول "تدعو حياتى إلى الاحترام، لكن شعرى ينغمس فى اللذات"، (قارن، كاتوللوس، القصيدة ١٦). إننا نتجه إلى هوراتيوس كى نحصل على صورة أكثر اكتمالاً.

٢- هوراتيوس

هوراتيوس هو المؤلف الرئيس والوحيد الذى تناول نظرية فن الشعر بين شعراء العصر الأوغسطى، وهو شاعر وناقد يدافع عن نظمه للشعر ويؤيد المستويات العالية للشعراء الآخرين، وهوراتيوس يطالب - على وجه الخصوص - بمزيج من التقنية الفنية المصقولة والالتزام الأخلاقى.

وفى إطار المقارنة بين بلاد الإغريق وروما، فإن هوراتيوس يثبت أهلية الشعر الرومانى الجديد والجيد، فى مقابل الشعر الرومانى القديم ونزعة الهواية والتأنق (fashionable amateurism). لكنه يتحاشى المناقشة النظرية والتصنيفية، ويندر أن نجد

عنده ملاحظة قاطعة ذات طابع حادا، إذ لابد لنا من أن نضع فى الاعتبار التهكم والتواضع الزائفين والمبالغة التكتيكية – من جانب هوراتيوس – فى أحد طرفى النقيض.

ينتج عن تصنيف هوراتيوس للأجناس الأدبية بعض الاختلافات فى الموضوع والموقف العقلانى، كما قد نتوقع: "إن كانت تنقصنى المقدرة أو المعرفة عند ملاحظتى لقواعد التغييرات فى النوع والأساليب colores، فلمَ يحق لى أن أكون شاعرًا ؟" ("فن الشعر"، ب ٨٦-٨٧).

وفى ديوان "الأغانى" Odes (الذى نشرت الكتب الثلاثة الأولى منه عام ٢٣ ق.م، كما نشر الكتاب الرابع بعد ذلك بعشر سنوات) نرى هوراتيوس فى إطار التراث الإغريقى. يهدف هوراتيوس إلى الانخراط فى قائمة الشعراء الغنائيين الإغريق (الأغنية الأولى، ب ٣٥-٣٦) ويؤكد أصالته الشعرية بأنه أول من أضفى الطابع الرومانى على جنس أدبى إغريقى: "لقد أكملت أثرًا أكثر بقاءً من البرونز.. فأنا أول من أعددت أغنية أيولية لتلائم الأوزان الإيطالية" (الأغنية الثالثة، ب ٣٠، قارن "الرسائل"، الكتاب الأول، ١٩، ٢١ وما بعده). وهوراتيوس أيضًا يخلد الآخرين، مثلما فعل هوميروس: "لقد عاش كثير من الأبطال الشجعان قبل أجاممنون، لكن أحدًا لم يبك عليهم ولم يعرفهم بعد أن خبأهم الثرى فى الليل السرمدى، ذلك لأنهم لم يجدوا شاعرًا مقدسًا (يخلدهم)" (الكتاب الرابع، القصيدة التاسعة، ب ٢٥-٢٨). ويضيف أن "الأغانى" أشعار خفيفة تصور الحب الحسى، ولها وضع خاص غير مقنع إذا ما قورنت بالقصائد الأخلاقية والسياسية الكثيرة ذات الموضوعات المتنوعة التى نالت إعجابه فى نموذجه الإغريقى ألكايوس Alcaeus (الكتاب الأول، ب ٣٢، الكتاب الثانى، ب ١٣)، ذلك لأن الحديث عن الحب الحسى جزء ضرورى من ذلك النوع الذى يستطيع هوراتيوس أن يستغله بشكل هزلى وفكه أساسًا فى المقارنة بين الحب والحرب، وفى المقارنة بين الأجناس الأدبية الخفيفة والجادة كى يتجنب نظم الملحمة، أو يستخدمها فى نهاية القصائد الجادة غير العادية كى يحذر من أنه لن يحتفظ بتلك الجدية (على سبيل المثال، الكتاب الأول، القصيدة ٦، الكتاب الثانى، القصيدة الأولى، الكتاب الثالث، القصيدة ٣).

ينسجم الوضع الخاص لديوان "الأغانى" أيضًا مع رؤية هوراتيوس فى أن الشعر يُولد ويُبتكر كى يمنح الآخرين المتعة ("فن الشعر"، ب ٣٧٧). الشعر الغنائى بالنسبة لهوراتيوس – كما سنرى – هو شعره الحقيقى. فهو يلمح – وبأسلوب ملتوٍ – إلى المحتوى الأخلاقى لديوان "الأغانى"، حين يزاوج بين هويته الشعرية وشخصه المستقيم، فنراه يقول: "لدى إحساس بالإيمان fides ومسحة أصيلة من الموهبة "(الكتاب الثانى، القصيدة ١٨، ب ٩-١٠)، وعندما ينهض بدوره العام بوصفه الشاعر – الكاهن فإنه يغنى للشباب (الكتاب الثالث، القصيدة الأولى، ب ١-٤).

وديوان "الهجائيات" Satirae، الذى نُشر قبل الكتب الثلاثة الأولى من "الأغانى" بعشرة أعوام، يعد من باب المقارنة نوعًا رومانيًا ابتكره لوكيليوس Lucilius[١١]، رغم أن التأثير الإغريقى على "الهجائيات" ملموس (ربما يكون بتأثير من الكوميديا الإغريقية القديمة، انظر "الهجائيات"، الكتاب الأول، القصيدة ٤، ب ١ وما يليه).

نجد هوراتيوس وهو يركز اهتمامه على تطور الشعر الرومانى، يوجه الانتقاد إلى لوكيليوس بسبب إهماله ولا مبالاته، وغزارة إنتاجه الشعرى، مما جعله مثالاً للصقل غير المكتمل الذى جعل الشعر الرومانى القديم أدنى مرتبة من الشعر الذى يكتبه الشعراء الجدد مثله – أى هوراتيوس – ومثل ڤرجيليوس. يقول هوراتيوس عن لوكيليوس: "غالبًا ما كان يملى فى ساعة واحدة مائتى بيت وهو يقف على قدم واحدة فى نهر ملىء بالوحل، وكأنه ينجز عملاً عظيمًا. فهناك الكثير الذى تود أن تزيله" ("الهجائيات"، الكتاب الأول، القصيدة الرابعة، ب ٩-١١)، ثم يضيف وهو يواصل انتقاده: "هَبْ أن لوكيليوس خفيف الظل ولطيف، وهَبْ أنه أشد عناية بالصقل من شاعر إغريقى[١٢] يكتب أشعارًا سوقية غير مألوفة، أو من المتشاعرين القدامى، ومع ذلك فلو بُعث إلى الحياة عن طريق القدر إلى عصرنا هذا، لكان من الواجب عليه أن يصقل أشعاره كثيرًا ويشطب كل ذلك الماضى

---

(١١) Rudd, *Satires*, pp. 86 ff., Brink, *Prolegomena*, pp. 153-77.

(١٢) الترجمة غير مؤكدة. انظر:
Niall Rudd, "*Horace on the origins of Satura*", Phoenix, 14 (1960), 36-44, esp. 40-4.

الأعرج كى يصل بأشعاره إلى حد الكمال، ولكان سيحك رأسه ويقرض أظفاره وهو ينظم أشعاره" (الكتاب الأول، القصيدة العاشرة، ب ٦٤-٧١). يُعرف هوراتيوس "هجائياته" بأنها "محادثات أو أحاديث" sermones، وذلك حين يقول "ربة الشعر تسير على قدمين" أو "نثر منظوم" أو "قصيدة نثرية" (الكتاب الثانى، القصيدة السادسة، ب ١٧)، وربما لا يعتبره شعرًا على الإطلاق؛ فهو يقول: "سوف أستبعد نفسى من طبقة أولئك الذين اتفق على أنهم شعراء" (الكتاب الأول، القصيدة الرابعة، ب ٣٩ وما يليه)، لكن مستوى النثر يسمح لهوراتيوس – مثل لوكيليوس – أن يتعرض كثيرًا للنقد الأدبى الفنى من نوع يختلف عن "الأغانى" Odes. فمثلاً، وهو يصف – فى وضوح – ممارسته للنقد نراه متأثرًا على الأرجح بشيشرون فى تناوله لأسلوب الحديث sermo (شيشرون، "فى الواجبات" De Officiis, 1.136). فهوراتيوس ينصح بالإيجاز فى النغمة وتنوعها، وذلك حين يقول "تميل النغمة أحيانًا إلى الهزل، وأحيانا تعبر عن شخصية الخطيب والشاعر، وأحيانا أخرى تمثل الإنسان السريع البديهة والذى يكبح – فى ترو – قوته ويقيدها "(الكتاب الأول، القصيدة العاشرة، ب ٩ وما يليه). والأسلوب كذلك يجب أن يكون لاتينيًا صافيًا، فهوراتيوس يهاجم أولئك الذين أبدوا إعجابهم بلوكيليوس بسبب خلطه بين الكلمات الإغريقية واللاتينية (الكتاب الأول، القصيدة العاشرة، ب ٢٠-٢١).

كان ميسالا Messalla كذلك يدقق فى استعمال اللسان أو الأسلوب اللاتينى، كما سخر بولليو Pollio من الباتاقية Patavinitas أى لهجة منطقة باتاڤيوم Patavium – مسقط رأس ليڤيوس Livius – وظهور لكنة سكان وادى نهر البو فى مؤلفاته، كما أشار بولليو إلى مخاوف أوڤيديوس – فى فترة منفاه – أن تصاب لغته اللاتينية بعدوى لغة البرابرة[١٣]. لكن التقنية الفنية ليست كل شئ، فلوكيليوس كان يميل إلى الهجاء الشخصى قاسى العنف، أما هوراتيوس فكان يهاجم فقط من يستحق الهجاء (القصيدة الأولى ب ٤)، كما يستخدم الهجاء عند الرد على من يهاجمه (القصيدة الثانية، ب ١).

فالشعر، إذن، يجب أن يكون على درجة عالية من الصقل، وأن يكون مقبولاً من

(١٣) Seneca, *Contr.* 2.4.8; Quint. 1.5.56; Ovid, *Tristia* 3, 4. 49-50.

الناحية الأخلاقية. لذا، فإن هوراتيوس يسمح أخيرًا بالإطراء على الشعر الذى يستطيع أن يمنح المتعة والإفادة ("فن الشعر"، ب ٣٤٣-٣٤٤) و "إلا ما يعوق قول الحقيقة فى أسلوب ضاحك" ("الهجائيات"، الكتاب الأول، ب ٢٤-٢٥).

يطالب هوراتيوس فى "الرسائل" Epistulae (نشر الكتاب الأول منه عام ٢٠ ق.م) بوجوب هجر الشعر من أجل الفلسفة، لكنه يقدم الشعر فى الحدود الضيقة المثيرة للشك بما يثير المتعة (الكتاب الأول، الرسالة الأولى، ١٠). يستغل هوراتيوس المعركة القديمة بين الشعر والفلسفة ليؤكد اهتمامه الكامل بالمضمون الأخلاقى، ويعرض الفصل الشكلى بين الشعر والفلسفة فى الرسالة التالية حين يقول عن هوميروس "هو أكثر معلمى الأخلاق وضوحًا وأفضل من خريسيبوس Chrysippos وكرانتور Crantôr (الكتاب الأول – الرسالة الثانية، ٣-٤)[١٤]. يضرب هوميروس الأمثلة الأخلاقية مثل "الإلياذة" المليئة بالرذائل، و"الأوديسية" قصة أوديسيوس "التى تعد نموذجًا مفيدًا لمعنى الفضيلة والحكمة" (الكتاب الأول، القصيدة الثانية، ب ١٧-١٨). مثل هذا النوع من التفسير كان مألوفًا فى حجرة الدرس وعند الرواقيين[١٥]. لكن هوراتيوس يصف أيضًا "رسائله" Epistulae الخاصة: فمايكيناس Maecenas هو الراعية الذى يعرف كيف يجزل العطايا، شأنه فى ذلك شأن ابن أوديسيوس تيليماخوس – الذى يعرف كيف يرفض الهدايا غير اللائقة (الكتاب الأول. الرسالة السابعة، ١٤ و ٤٠ وما يليه).

وبالمثل فى "الهجائيات" Satirae يطالب هوراتيوس باتباع تعاليم أبيه الذى علمه كيف يتجنب الأخطاء، وذلك عن طريق ضرب الأمثلة (الكتاب الأول، القصيدة الرابعة، ب ١٠٦). هذا الدور الذى يعتمد على ضرب الأمثلة فى الأدب ليس فريدًا من نوعه عند كتاب

---

(١٤) كتب الرواقى خريسيبوس كتابا، ليس موجودا الآن، عن كيفية قراءة الشعر (انظر ديوجينيس اللايرتى، الكتاب السابع، ٢٠٠)، ربما كان يحتوى على أبيات فى الأخلاق مماثلة لتلك الأبيات الموجودة عند بلوتارخوس فى كتابه الذى يحمل العنوان نفسه، أما كرانتور الأكاديمى كان من المعجبين بهوميروس (انظر، ديوجينيس اللايرتى، الكتاب الرابع، ٢٥).

(١٥) Bonner, *Education*, pp. 212-48, esp. 241-4; J. Tate, "*Horace and the moral function of Poetry*", CQ 22 (1928), 65-72.

العصر الأوغسطى؛ إذ نستطيع أن نقارنه بما جاء فى إدعاء ليڤيوس بأن التاريخ الذى يكتبه سوف يقدم الأمثلة كى يقلدها الآخرون أو يتجنبوها (Prologue 10)، ومما لا شك فيه أن قسمًا مما رآه ڤرجيليوس تقليدًا لهوميروس يتمثل فى تقديمه لشخصيات تلعب دورًا أخلاقيًا. فعلى سبيل المثال آينياس أنموذج للتقوى والبر والورع pietas، وتورنوس أنموذج للغضب furor والعنف violentia، اللذين لا يمكن كبح جماحهما. والشعر يظهر كذلك عندما يسأل هوراتيوس مجموعة من الشباب الرومان عن شعرهم، فهو يخفف – فى لطف – من مطلبه بمحاولة كتابة الملحمة والتراجيديا والأغانى البندارية، وينصح أحدهم بأن يتحاشى انتحال آراء مؤلف آخر أو كلماته، فيقول" إذا ما اندفعت الطيور أسرابًا تطالب بريشها، فإن الغراب سيكون موضع سخرية عندما تُنزع عنه ألوانه التى سرقها" (الكتاب الأول، القصيدة الثالثة، ب ١٨–٢٠). تعزز الأفكار التقليدية عن المحاكاة الخلاقة ادعاء هوراتيوس بالأصالة فى شعره (الكتاب الأول، القصيدة ١٩): وقد يساء فهم القواعد التى وضعها للشعر. فالشعراء فى حاجة إلى الخمر (= الوحى)، لكن هذه القاعدة أفرزت شعراء مقلدين يترنحون من السكر ويتبعونه فى عبودية وبشكل سطحى. يوضح التفسير الضمنى أن الشعراء يحتاجون كذلك إلى ماء الصنعة (مع خمر الوحى). يضرب هوراتيوس – من باب المقارنة – الأمثلة على المنافسة الأصيلة لنماذج إغريقية فى "الإيبوديات" Epodes و "الأغانى" Odes، ومع ذلك فشعره يلقى الاستحسان فى السر والعلن، أما سمعته التى شُوهت، فإن هذا يرجع إلى عدم سعيه إلى السوقية (يردد هنا صدى ما قاله كاليماخوس).

يعبر هوراتيوس عن استيائه من التملق الذى يتبادله الشعراء والنقاد ذوو النفوذ فى الدوائر الأدبية والصالونات التى تُتلى فيها الأشعار[١٦]. ومن ثم، فهو يهاجم النفاق الذى يسود المجاملات المتبادلة (انظر، "الرسائل"، الكتاب الثانى، القصيدة الثانية، ب ٨٧ وما

(١٦) إنها ظاهرة حديثة، انظر:

Alexander Dalzell, "*C. Asinius Pollio and the early history of public recitation* at *Rome*", Hermathena 86 (1955), 20-8; Quinn, "*The Poet and his audience*", pp. 76-180, esp. 158-60.

كان هوراتيوس – تحت الضغط والإلحاح – يتلو أشعاره على زملائه (انظر، "الهجائيات"، الكتاب الأول، القصيدة الرابعة، ب ٧٢ وما يليه).

يليه). ثم يقارن فيما بعد – بين الصديق والناقد الحق وبين المتملق الأجوف (انظر، "فن الشعر"، ب ٤٣ وما يليه). إن الإطار الأخلاقى الذى يظهر فيه كل من الصديق والمتملق واضح جلى، وديوان "الرسائل" فى إطاره الكلى يرى الشعر فى حدوده الأخلاقية جزءًا لا يتجزأ من أسلوب الحياة؛ فعلى سبيل المثال، نجد أن التقليد الأعمى فى الأمور السطحية – من حياتنا – كإطلاق اللحية وعدم الاستحمام، أمر يميز الفيلسوف الزائف وكذلك الشويعر ويكشفهما.

نجد فى الرسائل الثلاث الأخيرة والطويلة من ديوان "الرسائل" أكثر أفكار هوراتيوس نضجًا عن الشعر. أولى هذه الرسائل هى الرسالة الثانية والتى كتبت حوالى ١٩ ق.م. وفيها يخاطب هوراتيوس فلوروس Florus حيث يواصل حديثه عن الخلاف الظاهرى بين الشعر والفلسفة، ويقيم المقابلة بينهما حتى إننا لا نجد أية إشارة إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر. لم يعد هوراتيوس يكتب شعرًا غنائيًا. يرجع هذا إلى عدم حاجته إلى المال بعد أن صار شيخًا مسنًا شديد الكسل. يحتاج الناس على اختلاف طبائعهم إلى أنماط متنوعة من الشعر. أما روما فشديدة الصخب والضجيج، والشعراء لابد أن يتملق بعضهم بعضًا. والجمهور متقلب المزاج (يبدو أن هناك ملاحظة يسخر فيها هوراتيوس من بروبرتيوس: إن الشاعرين، الغنائى هوراتيوس والإليجى بروبرتيوس يثنى كل منهما على الآخر، كما لو كان كل منهما ألكايوس أو كاليماخوس أو ميمنرموس). ولعل أسباب هوراتيوس – من الناحية التهكمية – غير مقنعة؛ إذ يبدو إنسانًا يجهل متطلبات الشعر الحقيقية، إلى أن يصل إلى مفتاح القسم الرئيس حيث يصنف مستويات القصيدة الصحيحة (أو الشرعية) legitimum poema: فالشاعر، شأنه شأن الرقيب الرومانى، سيهذب بعناية الكلمات التى لا روح فيها، "حتى لو تراجعت (هذه الكلمات) على مضض وهى تحلق فى أعماق محراب (الإلهة) ڤيستا Vesta". سيبث الشاعر حياة جديدة فى الأساليب المهجورة التى ينتقيها (بعض الشعراء)، وذلك "باحضار كلمات جميلة وإدخالها إلى الجنس الأدبى، وهى كلمات توارت من زمن بعيد ووريت الثرى الكئيب بفعل إهمال السنين"، وسوف يسمح الشاعر

باستخدام ألفاظ جديدة إذا ما دعت الحاجة إليها[١٧]. إن "لعبة" الشعر لعمل مؤلم شـــاق" (ب ١٠٩ وما يليه).

فى الكتاب الثانى (القصيدة الأولى المنشورة حوالى ١٣ق.م) من "الرسائل" يخاطــب هوراتيوس الإمبراطور أوغسطس فنجد دفاعًا عن الشعر الرومانى الجديد. فإذا كان أفــضل الشعراء عند الإغريق هم الشعراء الرواد الأوائل، فإن هذا أمر لا يستتبع أن يكون أفــضل الشعراء عند الرومان بالمثل هم الشعراء الأوائل. وتعقد هذه الرسالة الثانية مقارنـــة بـــين العبث الصبيانى والحماس الفنى لدى الإغريق. وبين الإنسان الرومانى القديم الــذى كــان يتصف بالاستقامة والنزعة العملية ويفتقد الثقافة. كما تقارن بين هوس الهواة من الشعراء المحدثين وابتعادهم عن الاحتراف ومتطلبات الشعر الملتزم بالتقاليد العريقة. وتنتقد كــذلك تقنيات الشعر الرومانى القديم لتمدح الشعراء المعاصرين – أى شعراء العصر الأوغسطى – الذين مزجوا أفضل ما كان فى بلاد الإغريق بأفضل ما كان فى روما. وعلى نحو ملائم فــى رسالته إلى أوغسطس يؤكد هوراتيوس أن الشاعر "مفيد للمجتمع" (نافع للمدينـــة) utilis urbi (ب ١٢٤)، ثم يختتم رسالته بمجاملة رقيقة منه لأوغسطس – الذى كان سعيدًا بمــا قدمه إليه كل من ڤرجيليوس وفاريوس Varius من أعمال تمجده، ويلمح – أى هوراتيوس إلى تأثير فكرة التمنع الفنى recusatio التقليدية – قائلاً إنه أصغر" parvus من أن يمجــد أوغسطس فى أسلوب الأبهة الملحمية.

وعبر هذه السلسلة من المقارنات يضع هوراتيوس مثله العليا فــى خدمــة الــشعر الرومانى، فيبدأ ببلاد الإغريق حين يقول "بلاد الإغريق الأسيرة أسرت آســرها الــشرس، وقدمت الفنون إلى إقليم لاتيوم ذى الطــابع الريفــى" (ب ١٥٦–١٥٧). والآن يــأتى دور ڤرجيليوس وفاريوس وهوراتيوس نفسه.

تمثل المنفعة التى يقدمها الشاعر لب القــصيدة (أبيــات ١١٨–١٣٨). إن الــشاعر جندى فقير، ومع ذلك لا يميل إلى الشراهة ويقدم النفع لمدينتــه utilis urbi، إنـــه يُعلــم

(١٧) هناك احتمال أضعف أن يكون "عرضة للاستعمال"، (أنظر ما كتبه Brink عن "فن الشعر"، ب ٧٢).

شبابها ويذكرهم بالمكانة المهمة، التى كان يحتلها الشعر فى المناهج الدراسية(١٨)، وهذا قدر الشاعر الذى تنبأ به هوراتيوس – بالفعل – فى الكتاب الأول من "الرسائل" (الرسالة ٢٠، ب ١٧). "إنه (أى الشاعر) يعلم الصبية الحروف"، ويشكل صوت الصبى الناعم المتلعثم. ويصرف أذنه عن اللغو، ويتقدم على الفور ليشكل شخصيته بتعاليمه الودية. إنه يهذب من خشونة الصبى وغيرته وسرعة غضبه، كما يروى له روائع الأعمال المجيدة، ويلقنه فى سنى نموه أمثلة مألوفة، كما يواسى المرضى والبائسين". يتطلب المقام كذلك التراتيل الجماعية والصلوات. وقد تم التأكيد عليها بشكل غير عادى من خلال الخاتمة الطنانة والمتوازنة. "الأغنية تشعر الآلهة بالرضا فى عليائها. وبها تسترضى آلهة العالم السفلى" (ب ١٣٨)، وقد اغتبط أفلاطون نفسه بهذه التراتيل الإلهية فى "الجمهورية". لكن هوراتيوس يلمح – فى لطف – إلى "أغنية المهرجان المنوى" Carmen Saeculare(*)(١٩).

ومع ذلك تظل الدراما والملحمة أكثر الأجناس الأدبية شهرة؛ إذ إنهما تغطيان فترة الشعر الرومانى المبكر الذى امتدحه النقاد (ب ٥٠ وما يليه). كما أن القسم الأخير من الأغنية حول الملحمة يتضمن ثناءً على أعمال أوغسطس. دور الدراما– على وجه الخصوص – فعال ويقصد به العبرة والموعظة، والدراما هى القاسم المشترك المهم فى رسالة "فن الشعر"، التى تسهم أيضًا بفائدة جديدة فى التاريخ الأدبى، وربما تتضح من رسالة "فن الشعر" تأثيرات ڤارو(٢٠). يعكس تاريخ الدراما الرومانية تطور الأدب الرومانى، فالدراما الرومانية تبدأ من الأشعار الفسكينينية التى كانت تعرض فى المهرجانات الريفية، وكانت هذه الأشعار تتمتع بحرية لا قيود عليها، فأدت إلى البذاءة، ومن ثم دعت الحاجة إلى تدخل القانون. لقد وقعت الدراما الرومانية تحت التأثير الإغريقى، لكنها – حتى ذلك الوقت– لا تزال تحمل علامات من حياة الريف (ب ١٣٩–١٦٠). توضح التراجيديا عبقرية الإغريق

---

(١٨) Brink, ad loc.; cf. n. 14 above.

(*) "أغنية المهرجان المنوى" هى نشيد جماعى نظم بناء على طلب من أوغسطس لكى يلقى فى استعراض غنائى، راجع: أحمد عتمان. الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢٩١.

(١٩) Fraenkel, *Horace* (Oxford, 1957), p. 391.

(٢٠) انظر Brink، الموضع نفسه، وعن الأصول المتوازية للدراما الإغريقية انظر (رسالة "فن الشعر"، ٢٧٥ وما يليه).

الأدبية (ب ٩٨)، وقد جذبت فائدتها المحتملة الشعراء الرومان إلى محاولاتهم الأدبية الأولى (ب ١٦١ وما يليه)، كان للرومان قدر كاف من الموهبة الفطرية نحو التراجيديا (ب ١٦٥، spirat tragicum satis)، لكنهم بدافع الجهل والاستعلاء كانوا غير راغبين فى التعديل فى كل من التراجيديا وأبسط أنواع الكوميديا وضوحًا.

ومن الأدلة على أن هوراتيوس لا ينقد بدافع الغيرة، انه يشير إلى إعجابه بقوة الإلهام الدرامى، وذلك حين يقول "الشاعر الذى يسبب لى كدرًا خياليًا وغضبًا ثم هدوءا، فإنه يفعمنى بمخاوف زائفة، وهو - فى هذا - مثل الساحر الذى يضعنى حينا فى مدينة طيبة، وحينًا أخرى فى مدينة أثينا" (ب ٢١١-٢١٣).

ولما كان أوغسطس راغبًا فى أن يملأ مكتبته القومية الجديدة بالقُراء، فكان عليه أن يوفر فيها مكانًا للشعر الذى يرضى عنه القراء (ب٢١٦-٢١٧)[٢١]. وكذلك يركز هوراتيوس انتباهه فى "فن الشعر" على قراءة عامة للشعر الذى سوف يدوم (ب٢٤٥-٢٤٦)، وعلى أسلوب الكتابة التقليدية الذى يتطلب صقلاً أكثر من الأسلوب المعد للعرض الدرامى. لقد كانت الدراما الرومانية تحظى بالشعبية؛ فأوغسطس نفسه قد استمتع بمشاهدة الكوميديا الرومانية القديمة[٢٢]. ورغم أن هوراتيوس كان يشجع المحاولات الدرامية الأخرى، فإن الدراما الرومانية - رغم كتابة فاريوس لمسرحية "ثيستيس" Thyestes، وكتابة أوفيديوس لمسرحية "ميديا" Medea - بدت فى نظر هوراتيوس باهتة، وكأنه لم يشاهد دراما رومانية معاصرة تقارن بالأمجاد التى حققتها الملحمة.

"فن الشعر" عنوان مألوف بالفعل لدى كوينتيليانوس (الكتاب الثامن، الفصل الثالث، فقرة ٦٠)، ربما يكون آخر ما كتبه هوراتيوس[٢٣]، وهو تجربة جديدة من حيث الشكل، كما

---

(٢١) أفتتحت هذه المكتبة عام ٢٨ ق.م، وكانت تضم قسمين، أحدهما إغريقى والآخر لاتينى، وهى إحدى المكتبات العامة الأولى فى روما، انظر: Quinn, "The poet and his audience", pp. 127-8.

(٢٢) Jesper Griffin, Latin Poets, and Roman Life (London, 1985), pp. 198-210.

(٢٣) تم تأليف هذا الكتاب ما بين عامى ١٤ و ٨ ق.م، انظر:
Brink, Prolegomena, pp. 239 ff. and Epistles, Book 2, pp. 554-8; Ronald Syme, "The sons of Piso the Pontifex", AJP 101 (1980), 333-41.

أنه أول قصيدة معروفة عن فن الشعر، ففيه أحدث هوراتيوس اندماجًا بين الرسالة والبحث الفنى. وكما هو الحال فى ديوان "فى طبيعة الأشياء" للوكريتيوس و"زراعيات" ڤرجيليوس، فإننا نقابل فقرات موجزة فى أسلوب وصفى تأتى فى شكل متعاقب مع فقرات فنية تتميز بالثراء. وبهذا يتهرب هوراتيوس من البناء الأحادى التخطيط، الذى يميز عناوين الكتاب المدرسى، وذلك عن طريق التحول المفاجئ، الأمر الذى ينتج عنه وحدة إجمالية تتألف من أفكار رئيسة يتم نسجها، بوحى من مفهوم المواءمة.

يتضمن "فن الشعر" أكثر تحليلات هوراتيوس التصنيفية للشعر، لكنه – فى الوقت ذاته – من أكثر مؤلفاته تملصًا من إعطاء التعريفات؛ فهوراتيوس قليلاً ما يشير إلى الشعر الرومانى، والدراما هى نموذجه الأساسى، ومع ذلك فليس من المحتمل أن يكون تحليله على غير ذى صلة – على نحو حقيقى – بالمشهد الرومانى الأدبى وبمبدأ "الفن من أجل الفن". فتذوق الشعر فى بحث أدبى إنما هو تطوير لموضوعات وفقًا لإمكانيتها وطابعها الشعرى.

فى الحقيقة هناك الكثير الذى تألفه فى أعمال هوراتيوس الأخرى، ورغم أن الدراما هى التى تظهر بشكل بارز فى "فن الشعر" لتتناسب والتراث الأرسطى، فإن هوراتيوس قد أوجزها فى نقاط مفردة مثل بناء الفصول الخمسة. وكما هو الحال فى الرسالة الأولى من الكتاب الثانى من ديوان "الرسائل"، فإن الدراما تصلح أن تكون نموذجًا، وإذا كان هوراتيوس لا يركز بشكل مباشر على الشعر الرومانى، نتاجًا للتراث الإغريقى – الرومانى، فإن هذا يرجع إلى تحليله للمستويات الكلية للشعر الجيد، وبالتالى فإن الصورة الناتجة عن ذلك تأتى متماثلة.

القصيدة الأولى من الكتاب الثانى فى "الرسائل" و "فن الشعر" وجهان لعملة واحدة، إلا أن هناك الكثير من المسائل التى تظل معلقة، وأكثر هذه المسائل إلغازًا يكمن فى السؤال التالى: لماذا لم يظهر هوراتيوس كاتبًا دراميًا يكتب المسرحيات الساتيرية ؟

يخبرنا بورفيريوس[*] Porphyrios أن هوراتيوس لم يأخذ من نيوبتوليموس Neoptolemos "كل مبادئه، لكنه أخذ فقط أكثر مبادئه شهرة" (praecepta.. non quidem omnia sed eminentissima). هناك القليل الذى نعرفه عن نيوبتوليموس، ومن هذا القليل ندرك أن هذه المبادئ الشهيرة تتضمن الوحدة والاهتمام الزائد بالشعر، والوظيفة المزدوجة للشاعر فى النفع والإمتاع. ورغم أن دليلنا غير كاف، فإنه يثير الدهشة – بصعوبة – إذا كان قد تضمن مبدأ المواءمة والحاجة إلى التقنية. فالاهتمام الرئيس والوحيد وغير المألوف فى مؤلفات هوراتيوس المبكرة ينصب على الوحدة. يستعمل هوراتيوس كذلك بناء نيوبتوليموس الثلاثى "للقصيدة" poema (التفاصيل والقصائد القصيرة)، و"الشعر" poesis (القصائد الكاملة التامة والقصائد ذات المجال الواسع) و "الشاعر" poeta. يقدم هوراتيوس القسم المتعلق بالشاعر فى وضوح (فى ب ٣٠٦ وما يليه). أما القصيدة poema والشعر poesis فيتم تعيين هويتيهما فى انفصال حاد بين الشكل والمضمون verba, ies (ب ٤٠–٤١)، مع أن هوراتيوس يخفى انتقاله إلى المضمون res من خلال انزلاقه التلقائى من الوزن، إلى الدراما، إلى التشخيص، ثم إلى الحبكة[٢٤].

يستهل حديثه عن المضمون بما يقوله عن الوزن (٧٣ وما يليه): "أظهرت الأعمال المجيدة res gestae التى أنجزها الملوك والأبطال والحرب المروعة الوزن اللائق عند هوميروس"، والأجناس الأدبية قد تم تصنيفها فى قوائم طبقًا لانسجامها مع المضمون. أما المضمون res (ب ٨٩) فيشير إلى التحول نحو الدراما، وهو تحول مُقنَّع من خلال التأكيد المستمر على المواءمة: "لا يتم التعبير عن المضمون الكوميدى فى أشعار تراجيدية". ولأن هوراتيوس يعتبر الشكل والمضمون مرتبطين على نحو لا ينفصم، فقد جعل التمييز بين الشكل والمضمون غير واضح، أما أن يعود ببناء نيوبتوليموس عن القصيدة والشعر إلى الحياة، فهو عيب فى فهم هوراتيوس نفسه لبنائه المراوغ المحير والقائم على مفتاح المفاهيم المتشابكة، ومنها، على سبيل المثال، المواءمة.

(*) يُكتب الاسم بورفيريوس بالإنجليزية Porphyry وليس Porphyrio وهو الشكل الذى استخدم فى هذا المقال.

(٢٤) انظر ما كتبه Brink عن "فن الشعر" (ب ١١٩) على أنه بداية مُقنَّعة وضعها هوراتيوس فى مستهل حديثه عن الشعر poesis.

تبدأ رسالة "فن الشعر" بقياس من خلال فن الرسم: "وحش غريب وفظيع هو التفكك". إن الحاجة إلى الوحدة تذكرنا بما ورد عند أرسطو. لكن هوراتيوس لا يبحث عن وحدة الحبكة المحكمة، بل يتمنى أن يحدث اندماج بين الوحدة والتنوع، كما يطالب بتجنب التفكك الذى ينجم عن الأجزاء غير المرتبطة، ويدعو إلى ضرورة السيطرة على التفاصيل المتفرقة. ثم يشرح أسباب الخطأ فى البناء عنده وعند غيره من الشعراء.

يلقى هوراتيوس الضوء على البقعة الأرجوانية **purpureus panus** (ب ١٥-١٦) عن طريق وصف الأماكن، ورغم أن نهر الراين - على وجه الخصوص - قد يتناسب مع الملحمة. فإن مثل هذا الوصف للأماكن لا يعدو سوى كونه نموذجًا رائعًا للتعبير **ecphrasis** الذى يتواءم مع التدريبات الخطابية فى حجرة الدراسة. يظهر هوراتيوس تطبيقًا أوسع عندما يقدم نصيحته مع وصف كامل يتبعه تنوع بارع فى الموضوعات التى تم نسجها بعناية، وذلك حينما يتحول إلى ضرورة وضع القيود على الحرية الشعرية، ثم يقدم بعد ذلك فكرة أساسية ثانية تتمثل فى الحاجة إلى وضع قيود على الفن.

يقدم هوراتيوس وحدة من توليفة على شكل حلقة فى نهاية القصيدة (ب ٤٥٣-٤٧٦) مع لوحة لشاعر مجنون فالت الزمام، ويقول "فليكن كما تشاء، طالمًا أنه فريد وذو وحدة" (= أى منسجم) **simplex et unum** (ب ٢٣)، لكن الوحدة عند هوراتيوس تتطلب النسيج العضوى. يقول هوراتيوس إن علينا أن نتخير المضمون الذى يتناسب وقدرتنا، وحينئذ، سوف يأتى التعبير والأداء الواضحان طواعية (ب ٣٨-٤١) هذا هو الـ **partitio** أو "لوحة المضامين" التى تشكلت كى تذكرنا أن الشاعر والمضمون والتعبير مرتبطون ببعضهم البعض ارتباطًا وثيقًا.

بعد أن ينبذ هوراتيوس الحديث عن الأداء، يقول: "قل ما هو لائق - على الفور - وأجل الكثير (مما هو غير لائق)، ثم ألق بالنصيحة بعد ذلك"، ثم يتحول هوراتيوس إلى التعبير **ecphrasis**. إنه تقرير منتقى بعناية (ولا شىء عن موضوع المجاز المهم عادة). ثم يضيف أن الضرورة الأولى وغير العادية هى أن يكون التعبير رقيقًا **tenuis** فى حد ذاته، ثم يشير إلى ضرورة الصقل والإيجاز اللذين اشتهر بهما كاليماخوس. وهنا قد يثار الجدل حول

الموضوع التالى، ألا وهو المجموعة التى تتألف من الكلمات (أو التراكيب اللفظية)، فيقول "إنك ستتكلم بشكل ممتاز لو صارت اللفظة القديمة المعروفة لفظة جديدة عن طريق التراكيب البارعة callida iunctura (ب ٤٥-٤٨). ومن ثم نستطيع أن نفهم سر الهجوم على فرجيليوس؛ لأنه استحدث "نوعًا من التكلف (الغيرة العمياء، المنافسة غير الشريفة أو cacozelia) الذى هو ليس من التعبير الفخم فى شىء، أو التعبير الجاف، ولكن من الاستخدام الجديد للكلمات القديمة المألوفة (Donatus, *Vita Virgili* 44).

يأتى بعد ذلك استحداث الألفاظ (ب ٤٨-٥٩) الذى يجب أن يستخدم عند الضرورة، شأنه فى ذلك شأن الوحدة. وفى هذا الصدد ينبذ هوراتيوس الحرية غير المقيدة فى استحداث الألفاظ التى يجب أن تؤخذ بشكل مقتصد وفى أضيق الحدود "من مصدر إغريقى Graeco fonte"[٢٥]. يطالب - فى قوة - أن تكون لفرجيليوس وفاريوس وله شخصيًا تلك الحرية التى كانت للشعراء الرومان الأوائل فى إثراء اللسان اللاتينى. يقول: "لقد كانت هناك حرية، وستكون على الدوام فى توليد كلمة تسك ولها دلالة جديدة" (ب ٥٨-٥٩). والفقرة السابقة تعد من الإشارات القليلة إلى الشعراء الرومان، وهى فقرة مهمة؛ إذ تذكرنا بدفاع هوراتيوس عن الشعر الرومانى الجديد، كما تغرى بالنظر إلى استحداث الألفاظ باعتباره رمزًا للأصالة بمفهومها الواسع، خاصة أن الأصالة الرومانية مشتقة من النبع الإغريقى Graeco fonte. إن كان الأمر كذلك، فإنه يوضح تلك الأصالة فى الفقرة التالية بحديثه عن الطريقة التى تزدهر بها الكلمات وتذبل مثل أوراق الشجر والجنس البشرى، وما يقوله هوراتيوس مأخوذ عن نظرية اللغة التى أشار إليها هوميروس فى ثنايا مقارنته الشهيرة لأجيال البشر بأوراق الشجر (انظر، الإلياذة، الكتاب السادس، ب ١٤٦ وما يليه). يستغل هوراتيوس عنصر الإمكانية والاحتمال فى الشعر. إنه، مثلاً، يقول "أعمال البشر ستموت، لكن روعة الكلمات وسحرها أقل عرضة للفناء؛ إذ تقف على قدم المساواة مع الحياة الباقية" (ب ٦٨-٦٩). لكن هذه الفقرة - شأنها فى ذلك شأن المشهد الاستهلالى للوحدة -

---

(٢٥) المعنى محل جدل، فربما عبارة "استحداث ألفاظ" neologism يقصد بها المعنى الإغريقى المضاف إلى كلمة رومانية، على سبيل المثال، dominantia verba فى البيت رقم ٢٣٤ تعنى "الكلمات السائدة أو الشائعة" وذلك قياسا على العبارة الإغريقية "الأسماء السائدة" kyria onomata.

ليست مجرد بقعة أرجوانية يقصد بها التجميل؛ لأن الحاجة إلى النمو والتغير فى اللغة إنما هى أمر مهم يؤكده هوراتيوس – على نحو مماثل – فى معرض حديثه عن الحياة الجديدة التى تنشأ عن الأشياء التى سبق هجرها. وهذه الفقرات مقتبسة من ديوان "الرسائل" (الكتاب الثانى، الرسالة الثانية). سنتحدث لاحقًا عن المزج بين التغير والمضمون الأخلاقى، حين نتناول "العصور الأربعة للإنسان وتاريخ الموسيقى والدراما" (انظر، أدناه).

إن الدور التقليدى فى تأليف دراسة هو دور الناقد لا دور الممارس، لكن هوراتيوس يظهر فى صورة كل من الناقد والشاعر من الجزء الأول من رسالة "فن الشعر"؛ إذ يقدم نفسه – أول الأمر – وهو يؤدى الدورين، فيقول "إننا نطالب بتلك الحرية، ثم نمنحها بدورنا – للآخرين" ب ١١). أما عن الأخطار الناجمة عن أخطاء تعدى حدود الجوار فإنه يُذكر نفسه بالخطأ الذى يتواءم مع أسلوبه الخاص، فيقول: "عندما أحاول الإيجاز، أصبح غامضًا". ولكن هناك أخطاء لا يكون فيها أقل عرضة للنقد، وعنها يقول: "الباحث عن الأناقة – فى الأسلوب – يخذله الصقل.. أما الذى ينشد الفخامة، فإنه غالبًا ما يميل إلى الطنطنة" (انظر، ب ٢٥ وما يليه، قارن، "الرسائل"، الكتاب الأول، الرسالة العاشرة، ب ٩). ثم يعود إلى الحاجة إلى الوحدة "لو كان لى أن أكتب شيئًا ما" (ب ٣٥)، ثم يطالب بالحق الذى ناله الشعراء الرومان المحدثون فى ابتكارهم لألفاظ جديدة (ب ٥٣ وما يليه)، وينهى القائمة التالية عن الأجناس الأدبية والأوزان بالشعر الغنائى المفضل لديه، ثم ينادى بأنه – هو نفسه – يجب أن يعرف الأنواع والأساليب colores الملائمة لو أراد أن يصبح شاعرًا (ب ٨٦–٨٧).

أما فى القسم الطويل الأوسط من رسالة "فن الشعر"، يتحدث عن الدراما والملحمة، وهما نوعان لم يمارسهما هوراتيوس؛ لذا فإنه يبدو فى صورة المستمع أو المشاهد أى المتلقى، وليس فى صورة الشاعر أى المؤلف. إنه يتحرك تدريجيًا نحو التراجيديا والكوميديا مستخدمًا الفروق الموجودة بينهما، كى يوضح الكيفية التى يجب أن يجارى بها الأسلوب المستوى العاطفى وشخصية المتحدث، وهى نقطة خطابية لها قيمتها الباقية والمعترف بها، كما هو الحال عند أرسطو فى "فن الخطابة"، (الكتاب الثالث، الفصل السابع).

ليس التأثير العاطفى فى ديوان "الرسائل" (الكتاب الثانى، الرسالة الأولى) هو المعيار الوحيد، وهذا ما يعكسه هوراتيوس مؤكدًا: "لا يكفى أن تكون القصائد منظومة فى شكل جميل، فلتكن جذابة وتقود شعور المستمع أينما شاءت، ... إن أنت أردت أن تبكينى، عليك أولاً أن تستشعر الحزن بداخلك، وعندئذ فقط سأشاركك الألم فى مصيبتك" (ب ٩٩ وما يليه). وعلى النقيض من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، فإن هوراتيوس يتحرك – فى حرية – بين التراجيديا والكوميديا، وبعد أن يبدأ بنصيحة أولية عن أوجه الاختلاف بينهما. يوضح المستوى العاطفى الذى ينشأ عن التراجيديا، رغم أن الكوميديا قد ترتفع فى أسلوبها تقريبًا إلى مستوى الغضب التراجيدى. أما التراجيديا فتهبط إلى أسلوب أكثر بساطة من أجل الحزن، وهى إشارة لها دلالتها فى اجتياز الخط الفاصل بين التراجيديا والكوميديا، وهذا ما يوضح تفسير هوراتيوس للدراما الساتيرية.

أما عن "الشخصية" فإن هوراتيوس يتحول أولاً نحو الكوميديا، لكن الشخصيات الملحمية / التراجيدية توضح كيفية اتباع التراث أو الابتكار مع الحفاظ على الاتساق. وفى هذا يقول هوراتيوس: "فلتكن ميديا شرسة لا يمكن كبح جماحها" (ب ١١٩ وما يليه). إلا أنه – مرة أخرى – يتجنب التحليل طبقًا للجنس الأدبى، ثم يغير اتجاهه صوب الملحمة. ذلك ربما بسبب الجدل حول البناء الذى أثاره كاليماخوس فى دفاعه عن الأصالة بدلاً من محاكاة هوميروس؛ لذا، فإننا ندرك فيما بعد أن البيت ١١٩ إنما هو حركة مُقنَّعة نحو الحبكة والأصالة (انظر، أبيات ١١٩-١٥٢).

يسمح هوراتيوس بابتكار الشخصيات الجديدة، لكن المحاكاة المبدعة هى الأفضل، وهو الأمر الذى يطلق عليه اسم المهمة الصعبة فى مواءمة مادة التراث، وتحاشى السير فى الممر المزدحم وتجنب التقليد اللفظى المحض. هوميروس هو النموذج الذى يحتذيه؛ فهو يبدأ (الملحمة) بشكل جيد، ثم يسرع نحو النهاية وهو يعرض العجائب المثيرة مثل الكيكلوبس، وبذلك يأسر القارئ وهو "يغوص إلى قلب الأشياء" in medias res، ويحذف كل ما لا يمكن أن "يتلألأ" من الناحية الشعرية. "وبينما هو يحيك الأكاذيب فى مهارة، نراه يخلط الزائف بالحقيقى، حتى إننا نجد أن وسط الملحمة لا يتناقض مع بدايتها، ولا نهايتها

تتناقض مع وسطها" (انظر، ب ١٥١–١٥٢). يؤيد هوراتيوس كاليماخوس الذى يدافع عن الطريق الجانبى الضيق، ولكنه – فى الوقت نفسه – يرفع من شأن هوميروس أنموذجًا جديرًا بالمحاكاة.

وفى النهاية يختتم هوراتيوس رسالة "فن الشعر" بنظرية أرسطو عن الوحدة، لكنه يزاوج بينها وبين القصة الهومرية. إن التركيبة كلها أصيلة، ثم يضيف هوراتيوس ملاحظة ذات طابع كوميدى مميز عندما يقول فى شكل مختصر: "ستتمخض الجبال وتلد فأرًا مضحكًا" ridiculus mus (ب ١٣٩).

وفى تحول مفاجئ يعود هوراتيوس إلى الدراما والتشخيص (ب ١٥٣ وما يليه) ويقول إن التشخيص يجب أن يتناسب مع السن، وهى نصيحة تقدم وصفًا مفضلاً – وفى الغالب ذا طابع تهكمى – عن أعمار البشر: الطفل والشاب والكهل والشيخ. يتحرك هوراتيوس – هنا – بعيدًا عن الدراما، رغم أن الدراما تؤثر – على أية حال – فى باقى الأنواع، منها على سبيل المثال، القواد والغانية والعاشق المفلس الذين ظهروا فى شعر أوڤيديوس (مثلا. "الغراميات" Amores، الكتاب الأول، ب ٨).

لكن الخطابة هى المصدر الذى اعتمد عليه هوراتيوس بشكل واضح، مثل "فن الخطابة" لأرسطو (انظر، الكتاب الثانى، الفصل ١٢: ٢٤) مع إضافة سن الطفولة. يعد الدور من أدوار حياة الإنسان من الأمثلة القيمة عن الفروق فى التدريب المدرسى الذى كان يُسمى "الحديث من خلال الشخصية"، وهو نوع من التدريب كان يُعتقد فى أهميته فى تشكيل شاعر أو خطيب أو مؤرخ المستقبل[٢٦].

خلاصة القول، كان هوراتيوس يتصف بالشمولية، وهو ما يتضح من الدور الأخلاقى الذى يهدف إلى إعطاء العبرة والموعظة من خلال الأدب كما نراه فى ديوان "الرسائل" (انظر، الكتاب الأول، الرسالة الثانية)، وكما يوضحه هوراتيوس – فيما بعد – فى رسالة

---

(٢٦) Cf. *Rhetores Graeci*, ed. Spengel, II, pp. 60, 115-16; Quint. 3.8.49; Russell, *Greek Declamation*, pp. 87 ff.

"فن الشعر" (أنظر ب ٣١٢ وما يليه) يساعدنا هذا الدور النموذجى على فهم السبب الذى جعل هوراتيوس على النقيض من أرسطو يعطى الغلبة للشخصية على حساب الحبكة.

تأتى بعد ذلك (أبيات ١٧٩-٢٠١) - على نحو متباين - قواعد موجزة خاصة بالدراما. منها: الحدث المسرحى يتمتع بحيوية أكثر من الحديث الذى نسمعه عن طريق السرد، والأحداث غير القابلة للتصديق يجب تحاشيها على المسرح، مثل قتل ميديا لطفليها، والمسرحية يجب أن تُقسم إلى خمسة فصول (وهو تقليد نراه بالفعل فى مسرحيات ماندروس والكوميديا الرومانية). ومن هذه القواعد أيضًا تدخل الإله فى نهاية المسرحية[*] إذا تطلبت الحبكة ذلك، وكذلك لا يجب أن تظهر أكثر من ثلاث شخصيات وهى تتحدث فى الوقت نفسه على خشبة المسرح، أما الكورس فيجب أن يكون جزءا من حبكة المسرحية بإسدائه النصح الطيب. فيهدئ الغاضب ويثنى على المصيب ويبتهل إلى الآلهة.

ليس الدور الأخلاقى فى رسالة "فن الشعر" دورا أرسطيًا؛ لأن هوراتيوس يمزج بين الوظائف التعليمية والوظائف الكورالية للشاعر "النافع لمدينته" utilis urbi، وهو اتجاه رأيناه - آنفا - فى رسالة هوراتيوس إلى أوغسطس (انظر. "الرسائل". الكتاب الثانى. الرسالة الأولى. أبيات ١٢٤-١٣٨).

وتشكل الأخلاقيات كذلك معالجة هوراتيوس للموسيقى (انظر. أبيات ٢٠٢-٢١٩). يقول هوراتيوس: "كان الناى البسيط النافع يتناغم مع جمهوره من أهل الريف. ولكن، لأن الرفاهية جلبت الفساد، فقد انحدرت الموسيقى إلى درك الإباحية والفجور". لقد استطاع هوراتيوس أن يجعل من التراث الإغريقى الموسيقى الثرى علامة أو سببًا للفساد فى المجتمع[٢٧]، لكن من الممتع أن يرى الرومان انحطاطًا مماثلاً فى التحولات الموسيقية فى القرن الأول ق.م (قارن، شيشرون، "فى القوانين" cf. Cic. *De legibus* 2039). وغالبًا ما

(*) مارس يوريبيديس: هذه الحيلة أى تدخل اله من الآلة theos apo mechanes . وانتقد أرسطو ذلك باعتباره حلا خارجيا لا ينبع من الحدث الدرامى نفسه. ويعرف المصطلح باللاتينية dues, examchina كما ورد فى رسالة "فن الشعر" لهوراتيوس. (المحرر).

(٢٧) Cf. Plato, Laws 700a-1b; Aristoxenus, Fr. 124 Wehrli.

ساد الاعتقاد أن الحضارة الرومانية قد تطورت - مثلما تطورت الحضارة فى بلاد الإغريق - فقط بعد عدة قرون. هيأت الموسيقى لهوراتيوس موضوع التحول التاريخى الذى يطبقه - فيما بعد - على تاريخ الدراما (انظر، ب ٢٢٠).

يبتعد هوراتيوس عن أرسطو (*Po.* 1449a9 ff.) وربما يستند إلى النظرية الهيللينستية، ويخبرنا أن التراجيديا بدأت بالمنافسة من أجل الفوز بجدى جائزة، وأن الدراما الساتيرية جاءت بعد ذلك، وأنها حلقة وصل بين التراجيديا والكوميديا، لأنها تمزج الجد بالهزل(٢٨).

أما القسم المتعلق بالمسرحية الساتيرية فيحتل مركز الوسط فى رسالة "فن الشعر"، وفيه يقع مفتاح الأفكار ("الرسائل" الكتاب الثانى، الرسالة الأولى والثانية)، إلا أن هذا الجنس الأدبى ليس على صلة وثيقة بالموضوع. لكن من المدهش حقًا أن يلبس هوراتيوس - بشكل مفاجئ ولافت للنظر - عباءة الشاعر.

> "يا آل بيسو، فى حالتى (هذه)، إنها ليست فقط المفردات غير المزدانة والعادية التى سأحتاج إليها كاتبًا للمسرحيات الساتيرية، ولن أجاهد بقوة كى أكون مخالفًا لأسلوب التراجيديا، فلا أفرق بين المتحدثين سواء كان دافوس أو بيثياس الجريئة عندما احتالت على سيمو فى تالنت أو سيلينوس حارس الإله الذى رباه - أى ديونيسوس - وخادمه(٢٩). فالقصيدة المؤلفة من شائع الألفاظ هى مطمحى، حتى إذا جاء شخص يأمل فى الإتيان بمثلها، فإن جرأته ستخونه بعد أن يبذل المزيد من الجهد والعرق: فكل هذا نتيجة الترتيب والتركيب، ومثل هذا التميز يصيب كل ما هو متاح للجميع".
> (أبيات ٢٣٤-٢٤٣).

---

(٢٨) Cf. tragôidia paizousa, "playful tragedy", in Demetrius 169.

(٢٩) العبد دافوس والغانية بيثياس والعجوز سيمو هى شخصيات نمطية فى الكوميديا (الإغريقية) الجديدة، أما سيلينوس فهو رفيق ديونيسوس، إله التراجيديا.

ليس من الصواب أن ندعى أن المخاطبين فى هذه الرسالة "فـن الـشعر" – (أى آل بيسو) كانا من المهتمين بالدراما الساتيرية بوجه خاص. لعل استخدام المخاطب (آل بيسو) يتواءم مع الحالة الإرشادية التى تهدف إلى التعليم، لكن أغلب القصيدة يسيطر عليها ضمير المخاطب المفرد "أنت" الذى لا يُشار إليه باسم محدد. والقصيدة لا تجعـل مـن آل بيـسو شاعرين بارزين. وهوراتيوس فى (البيت ٣٦٦ وما بعده) يقول للابن الأكبر (من آل بيسو) إنه لا مجال للشعراء ذوى المكانة المتوسطة، لكنه – فى الوقت نفسه – تحذير أكثـر منـه تشجيع، وهذا الابن الأكبر يلعب دورًا رمزيًا لشاب رومانى. ولعنوان الرسالة مغـزى مهـم بالنسبة لهوراتيوس،وكذلك من خلال النداء المثير للعاطفة فى (أبيـات ٢٩١-٢٩٢) حـين ينادى: "يامن يجرى فيكم دم بومبيليوس"، أى "ياسلالة الملـك نومـا)، والمعنـى يكتنفـه الغموض، فإن المنادى هم "آل بيسو" أو "الشعب الرومانى برمته".

لاشك أن تأكيد هوراتيوس على استخدام الفعل "أعتقد" credo هو مـدعاة للـصقل، فربما لم يتبع هوراتيوس مصدره بشكل استبعادى ليشرك افتنانه بالسكندريين علـى نحـو غامض[٣٠]. ولعل التعقيد الذى يبديه هوراتيوس – المنظر – هو موضع الجاذبية فيه.

أما الفقرات الأخرى التى يظهر فيها هوراتيوس شاعرًا فهى تؤيد التطبيق العملى لما نظمه من أشعار. إنه يستخدم الدراما الساتيرية ليكرر الكثير من أفكاره الأساسية، منها على سبيل المثال، أهمية الأسلوب الملائم (color)، والتشخيص الملائم، والأصالة التى تتحقـق عبر الترتيب العادى والبارع واستخدام السهل الممتنع. يقترب أسلوب الـدراما الـساتيرية ومزجها الجد بالهزل من الأشعار الهجائية التى كتبها هوراتيوس نفسه حين يقول "أنا، كاتب المسرحيات الساتيرية"، وهى عبارة قد توضح أن أشعار هوراتيوس الهجائية Satirae قـد اشتقت لغويًا – وهذا غير صحيح – من المسرحية" الساتيرية"، وربما يعزو هذا الخلط إلـى ڤارو الذى ربط بين "الشعر الهجائى" Satira وبين الدراما الساتيرية، والخطأ نفسه قد وقع فيه المؤرخ ليڤيوس على نحو غامض حين ربـط بـين الـــ "satira" والـــ "satyra"

---

(٣٠) على سبيل المثال ليتيرسيس من سوسيثيوس; Lityerses of Sositheus
- see Brink, *Prolegomena*, p. 149; Kurt Latte, "*Reste*", Hermes, 60 (1925), 1-13.

الدرامية. لقد ربط هوراتيوس كذلك بين "هجاء" (satura) لوكيليوس والكوميديا الإغريقية القديمة، ومع ذلك، فإن "هجائياته" وأكثر منها "رسائله" تتميزان بمسحة من الجدية الشديدة. فهل رأى هرواتيوس نظيرًا لهما فى الدراما الساتيرية ؟[٣١].

وجاء التأكيد على هوراتيوس الشاعر بمثابة تمهيد كى ننتقل من "الشعر" poesis والدراما إلى القسم الأخير الذى يتحدث عن "الشاعر" poeta. والفقرة التالية التى تدور حول الأوزان (ب ٢٥١ ومايليه) تلقى الضوء - بشكل رمزى - على الضعف الفنى فى الشعر الرومانى القديم. "يتحرك وزن إنيوس ثقيلاً ويحدث صوتًا مكتومًا" (ب ٢٦٠). ومرة أخرى يظهر هوراتيوس فى صورة الشاعر حين يقول: "هل لى أن أهيم على وجهى فى حرية تامة ؟... هل لى أن أعبث بالألفاظ فى حذر ؟... انكبوا على دراسة النماذج الإغريقية ليل نهار !" (ب ٢٦٥ وما يليه).

يستفحل أمر المشكلة التى وضعنا فيها هوراتيوس إذا ضاهينا نظرية هوراتيوس بالمعايير الإغريقية. عرفت بلاد الإغريق أيضًا التطور والحاجة إلى الضوابط؛ فعلى سبيل المثال، تطورت التراجيديا والكوميديا حتى وصلتا إلى الشكل اللائق، وهى نقطة يتركها لنا هوراتيوس كى نستنتجها بأنفسنا من الأمثلة التى يضربها، ففى سياق حديثه عن التطور الفنى للتراجيديا، يقول إن أيسخولوس وهب التراجيديا جلالها اللائق من حيث الأسلوب وحرفية المسرح (فقد ابتكر حذاء التراجيديا العالى cothurnus)، وطور التراجيديا، فلم تعد تعتمد على العربات الريفية التى كان يستخدمها ثيسبيس. أما عن الكوميديا فيقول هوراتيوس - وهو يوضح التطور الأخلاقى - إنها قد انغمست فى الإباحية. لكنها (هوراتيوس يقارن الكوميديا هنا بمثاله عن الموسيقى) قيدت فيما بعد بحكم القانون. صمت

---

(٣١) Cf. Diomedes 1, p. 485 Keil: *Satura autem sive dicta a Satyris*; Livy 7.2.4-10.
وربما يعكس هذا محاولة فارو فى جعل الدراما الرومانية تتطور بالطريقة نفسها التى تطورت بها الدراما الإغريقية، التى نشأت من المسرحية الساتيرية وفقا لرأى أرسطو. انظر:
Coffey, *Roman Satire*, pp. 11 ff.

الكورس بعدما فقد الحق فى إيذاء الآخرين" (ب ٢٨٣-٢٨٤)[٣٢].

يوضح هوراتيوس أن الرومان لم يفتقدوا الإقدام والأصالة الضرورية. وذلك حين رأوا التراجيديا والكوميديا من خلال الشخصيات الرومانية. وفى هذا يقول: "لقد كانت لهم الجرأة على هجر خطى الإغريق" (ب ٢٨٦-٢٨٧)، وكل ما كان الرومان فى حاجة إليه. فى ذلك الوقت، كان يتمثل فى "مهمة الصقل والتريث" limae labor et mora (ب ٢٩١).

بعد هذا التكرار للموضوعات الشائعة فى قصائده الأخرى، يتحول هوراتيوس فجأة إلى قسمه الأخير، ألا وهو "الشاعر" poeta (ب ٢٩٥ وما يليه). لقد سلم ديموكريتوس بالشعراء المجانين وأجازهم. فالحاجة ماسة إلى "الفن" (المكتسب) ars وإلى النبوغ الفطرى (العبقرية) ingenium على حد سواء. ومن كل ما سبق، وفى تهكم مرير يرى هوراتيوس أن ثمن الجنون فادح وينأى (بالشاعر) عن الشعر. وبدلاً من ذلك "سأقوم بمهمة حجر الشحذ الذى يجعل السكين حادًا، رغم أن هذا الحجر - فى حد ذاته - غير قاطع،... لن أكتب - أنا نفسى - شيئا، بل سأعلم الآخرين وظيفة الشاعر وواجباته ومصدر قوته وما يغذيه ويشكله وما يليق به ومالا يليق وإلى أين يقوده الصواب والخطأ" (ب ٣٠٤-٣٠٨).

ورغم أن هذه القائمة من المحتويات قد اعتراها بعض الغشاوة بسبب تداخل النقاط، فإنها - على الأرجح - قد حققت أهدافها: أولا، المضمون الأخلاقى (ب ٣٠٩-٣٣٢)، ثانيًا، الهدف النافع utile والممتع dulce، وثالثًا، التفوق والامتياز: "الفن" المكتسب ars والنبوغ الفطرى" (العبقرية) ingenium (ب ٣٤٧-٤٧٦)[٣٣].

الشاعر فى حاجة إلى المعرفة (sapere)، أما أسلوبه فسيأتى طواعية إذا كان ملمًا بالفلسفة، "كتب سقراط"[*] (ب ٣٠٩-٣١٠)، ويعرف التزاماته الاجتماعية نحو بلاده

(٣٢) بالمثل قيد القانون الرومانى الإباحية التى اشتهرت بها الأشعار الفيسكينينية الإيطالية وهجومها على الأشخاص (انظر، الرسائل "الكتاب الثانى، الرسالة الأولى، ب ١٤٥-١٥٥)، وكبح هوراتيوس نفسه جماح هجاء لوكيليوس.

(٣٣) Norden, "*Die Composition*", pp. 481-528.

(*) من المعروف أن سقراط لم يؤلف كتبًا، وربما المقصود محاورات أفلاطون عن سقراط (المحرر).

وأسرته ورفاقه، وكذلك واجبات عضو مجلس الشيوخ والقاضى والقائد فى المعركة. خلاصة القول، إن الشاعر سيعرف التشخيص اللائق ويعطى الأمثلة الأخلاقية والواقعية. يسير رسم الشخصيات والأخلاق جنبًا إلى جنب، "والمحاكى البارع ينعم النظر فى نماذج الحياة وأنواع السلوك ثم يعبر عنها بطريقة واقعية" (ب ٣١٨-٣١٩). يربط هوراتيوس - فى اعتدال - بين الأسلوب والمضمون (أنظر مثلاً، ب ٤٠-٤١). من هنا يأتى نقيضان يتسمان بالحدة وبشكل واضح: فالمسرحيات غير البارعة التى تمجد الأخلاق الحميدة قد نالت من الشعبية أكثر مما نالت المسرحيات التافهة التى تتسم بالمهارة. إن لبلاد الإغريق عبقريتها وسيطرتها على الأسلوب، لكنها "تسعى إلى الشهرة فى شراهة" (ب ٣٢٤، قارن "الرسائل"، الكتاب الثانى، الرسالة الأولى، ب ١١٩-١٢٠، فى الوقت الذى يتعلم فيه الصبية الرومان مبادئ الحساب. لقد تركنا هوراتيوس كى نستنتج بأنفسنا أن المضمون الأخلاقى له الأفضلية عن جدارة، وأن روما فى حاجة إلى أن تتعلم النموذج الإغريقى الكامل من الشعر بكل حرفيته ومشروعيته واحتقاره للمادة.

يتضح، بعد ذلك، اقتراح هوراتيوس - غير المباشر - بوجوب أن يكون الشعر نافعًا وجذابًا، فيقول: "إن مرام الشعراء أن يكونوا نافعين أو مانحين للبهجة أو أن يجمعوا بين ما هو مبهج وما هو نافع" (ب ٣٣٣-٣٣٤)، ولكن "الاقتراع كله كان من نصيب ذلك الشاعر الذى يسدى النصيحة للقارئ"؛ فكتابه هو الذى يلقى الرواج، ويعبر البحار وينال الشهرة التى تبقى على الدوام" (ب ٣٤٣-٣٤٦).

إلى أى مدى يفشل الشاعر الجيد فى بلوغ الهدف من ذلك الكمال ؟ ربما تغتفر بعض الهنات ويتم الصفح عنها. إننا نصوب فى اتجاه الهدف ولكننا قد نخطئه، ومع ذلك فإن العيوب المألوفة التى أدمن عليها البعض - مثل خويريلوس بسبب قلة جهده المبذول - لا نجد لها عذرًا، وهوراتيوس نفسه يتملكه الغضب حتى عندما "يغلبه النعاس[٣٤] هوميروس

(٣٤) "هوميروس وهو يغلبه النعاس" صورة بلاغية أخذها شيشرون وواءمها لشخصية ديموسثينيس، وهو الشخصية الإغريقية المقابلة لشيشرون نفسه فى الخطابة، انظر:

"Plutarch, *Cicero* 24 "Quint. 10.1.24, 12.1.22.

البارع أو تأخذه سنة من النوم" bonus dormitat Homerus (ب ٣٥٩). على هوراتيوس أن يتذكر أن يغفر لهوميروس إن أخذته غفوة فى خضم عمل طويل (فالكمال مطلوب - كما هو مفترض - فى الأعمال القصيرة مثل أعمال هوراتيوس نفسه). يقبل لونجينوس Longinus فى كتابه "فى السمو"، (33. 3-4) - على مضض - بالقليل من العيوب فى أعمال الكتاب العظام، مثل هوميروس؛ لأن هذه العيوب تأتى نتيجة الإهمال الذى يصاحب - بالضرورة - جلال العقل الذى ينتصر على الحرفية الخالية من العيوب.

يأتى بعد ذلك قياس الشعر بالرسم ut pictura poesis على النحو التالى: تسرك بعض الرسوم إن كنت قريبًا منها، وتسرك أخرى إن كنت بعيدًا عنها، بعضها يسرك إن بدا على نحو باهت، ويسرك بعضها إن جاء على نحو ساطع. إنها لا تخشى حكم الناقد وحدته، إن بعضها يبعث على الرضا لو رأيته مرة واحدة، والبعض الآخر يرضيك لو رأيته عشر مرات، فتراه كل مرة بصورة مختلفة (ب ٣٦١-٣٦٥). لا يصدر هوراتيوس أحكامًا قيمة، لكنه يفضل توضيح كل ما يخضع للدراسة المتكررة واللصيقة(٣٥).

يلملم هوراتيوس نقاطه معًا وهو يخاطب الابن الأكبر لبيسو. *يملك هذا الابن المعرفة* الأخلاقية sapis (ب ٣٦٧)، ويحذره هوراتيوس قائلاً: إنه على نقيض "الخطابة النفعية لا يوجد مكان لإنصاف المواهب من حيث تجويد أشكال الفن التى يتم تصميمها من أجل إعطاء المتعة، فالموهبة أيضًا تحتاج إلى تقنية، ومن ثم أخضع ما تكتب لأذن نقدية فاحصة (مثل أذن هوراتيوس)، وانتظر تسع سنوات قبل أن تنشره (ب ٣٣٨)(٣٦).

بعد أن يؤكد هوراتيوس على الصلة بين الشعر والمتعة يثنى على الدور الاجتماعى والمقدس للشعراء فى العصر المبكر (ب ٣٩ وما يليه). فقد أسهم الشعراء فى بناء المجتمعات وأقاموا أسس الحضارة. استأنس أورفيوس الحيوانات المفترسة، (هنا يتبنى

---

(٣٥) Brink, ad. Loc., cf. A.W. Lee, "*Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*", The Art Bulletin, 22 (1940), 199.

(٣٦) هنا توجد إشارة وتلميح للسنوات التسع التى قضاها كينا Cinna فى نظم "مليحمة" الأزميرية": انظر أعلاه، القسم الأول.

هوراتيوس التفسير الاستعارى) ومنع أكل اللحوم، وحركت موسيقى أمفيون Amphion الأحجار ليبنى أسوار طيبة. امتلك شعراء الماضى الحكمة sapientia فسنوا القوانين وحفزوا البشر على القتال، جاءوا بالوحى من أجلهم وأسدوا إليهم النصيحة الأخلاقية، وأمتعوا بغنائهم الملوك ومنحوهم الراحة. ليست هذه الأفكار جديدة؛ إذ تعود – على الأقل – إلى أريستوفانيس فى مسرحية "الضفادع" (أبيات ١٠٣٠-١٠٣٦)، كما تعود إلى السوفسطائيين الذين ادعوا انهم – وليس الشعراء – كانوا المبدعين والمعلمين الحقيقيين يوضح تأكيد هوراتيوس على المكانة التاريخية للشاعر فى بلاد الإغريق تحيز الرومان الشديد للشعر، ومن ثم يوضح هوراتيوس لشاب رومانى من آل بيسو أنه ليس من الأمور الشائنة أن ينظم الشعر.

يعود هوراتيوس – فى النهاية – إلى موضوع العبقرية والتقنية الفنية فيوضح أن الحاجة ماسة إلى كليهما، فهما أساس القصيدة كلها، فهما يمثلان شراكة (ب ٤٠٨-٤١١، اقتبست سلفا). يقدمهما هوراتيوس فى صورة الحجرين الكريمين الموضوعين فى وضع متقابل، وهما المثل الأعلى للفن والكاريكاتير الساخر الذى يحذر من الجنون الساذج.

أولاً: يخبر هوراتيوس الشاب بيسو أن عليه أن يتحاشى المنافقين ويخضع أشعاره لحكم كوينتيليوس Quintilius[(٣٧)]، فيقول: "إن ألقيت عليه شيئا، فسوف يقول لك" عفواً، صحح هذا وذاك" (ب ٤٣٨-٤٣٩)، وإن نحيت نقده جانباً، فإنه لن يضيع معك وقتاً أكثر، فمثل ذلك الناقد لن يقول" لماذا أعكر صفو الصديق من أجل شئ تافه" (ب ٤٥٠-٤٥١). إن الشعر الذى لايخضع للنقد المدقق يتبعه الشاعر المجنون الذى يهيم على وجهه من غير قيد، وهو نوع من الشعراء يجب تجنبه وهجره عندما يسقط فى إحدى الآبار. إنه رسم كاريكاتورى رائع، وهو بمثابة الثقل الموازى للفوضى الغريبة التى افتتح بها حديثه عن اللا وحدة التى يصعب السيطرة عليها.

وينتهى هوراتيوس – كما بدأ – بملاحظة عن الفكاهة. إنها إحدى الصور الموجزة

---

(٣٧) كونيتيليوس أحد أصدقاء هوراتيوس وفرجيليوس، ولقد نعى هوراتيوس موته فى الأغنية الأولى (ب ٢٤) من ديوان "الأغانى".

والجديرة بالذكر والتى تخفى – مع التحول المفاجئ – الفكر المجرد المفهوم ضمنًا وكذلك العلاقات المنطقية، لكن البعد الواضح عن الموضوع وافتقاد الصلة به هو فى حد ذاته نتيجة للفن المطلق (غير المحدود). وهذا الأمر لم يدركه أحد تمامًا.

لقد وصف الناقد سكاليجر Scaliger "فن الشعر" بأنه "فن مكتوب بلا فن"، ومع ذلك فقد كان هناك إعجاب متزايد بمهارة هوراتيوس الخاصة التى لم يحاول أن يكتب بها قصيدة عن "الشعرية" فحسب – بل قصيدة – هى نفسها – تجسد هذه "الشعرية"[٣٨].

٣- ديونيسيوس الهاليكارناسى

يعد ديونيسيوس الهاليكارناسي Dionysios Halikarnensis أحد المعاصرين لهوراتيوس وعاش فى فترة قريبة من فترته، وعلى حد علمنا فإنه لم يتعرف على هوراتيوس شخصيًا. جاء ديونيسيوس إلى روما[*] عام ٣٠ ق.م تقريبا، وفى روما ألَّف عملاً تاريخيًا كبيرا، وهو "الآثار الرومانية" Romaike Archaiologia الذى نشره عام ٨ ق.م. وبالإضافة إلى هذا المؤلف، فقد كتب سلسلة من المقالات فى الخطابة، ولا نعرف – على وجه اليقين – نظام تأليفها[٣٩]، ولكن يبدو أن الجزء الأول من هذه المقالات يبدأ بمقال "عن الخطباء القدامى" "Peri ton archaiôn rhetôrôn"، والذى يحتوى على (المقدمة وليسياس وإيسوكراتيس وإيسايوس) ورسالة" إلى أمايوس الأول"، وربما مقال "عن المحاكاة". بعد ذلك تأتى المقالات التى تحمل العناوين "عن التأليف" و"ديموسثينيس" و"إلى بومبيوس" و"توكيديديس" و"إلى أمايوس الثانى" و"دينارخوس".

يتميز ديونيسيوس بدقة الملاحظة والحس الواعى، وهو يدرك – على غير العادة – فائدة النقد الأدبى المقارن والتحليل النصى اللصيق من خلال الأمثلة. إنه يستخدم التصنيفات

---

(٣٨) عن تأثير هوراتيوس الكبير الذى جاء فيما بعد، انظر:

Russell in Horace, ed. Costa, pp. 126-32, and n. 32.

(*) حول النقاد الإغريق فى روما ونظريتهم الأدبية انظر: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٦٤٠-٦٥١.

(٣٩) Bonner, *Dionysius*, ch.2; Usher, I.pp. XXII-XXVI;

Germaine Aujac (ed.), *Dion. Hal.* (Paris, 1979), I.pp. 22-8.

التقليدية مثل نظرية الفضائل، لكنه يدعى أنه أول من قام بفرز خصائص مؤلفين محددين، وأنه أول من قام بوضع دراسة مفصلة عن ترتيب الكلمات (انظر، "المقدمة" الفصل الرابع، "فى التأليف"، الفصل الأول).

والغاية التى يهدف إليها ديونيسيوس هى غاية عملية؛ إذ يقدم النماذج من أجل المحاكاة، وهو يقتبس بشكل واسع من سلسلة كبيرة من المؤلفين، كما يحلل الأسلوب من وجهة نظر الأتيكى المعتدل، فيستحسن المضمون النافع من الناحية الأخلاقية +- والسياسية. ينتقد ديونيسيوس – وهو أمر غير سليم فى نظر العقول المعاصرة – تركيز ثوكيديديس على معاناة الإغريق عندما اختار أن يكتب عن الحرب البلوبونيسية، ويفضل النزعة القومية الهيللينية التى نراها عند هيرودوتوس وإيسوكراتيس (انظر "إلى بومبيوس"، الفصل الثالث، و "إيسوكراتيس" الفصل الخامس). يمزج ديونيسيوس بين حرص المؤرخ فى بحثه عن الدليل وبين الثقافة الأدبية، وذلك حين يبدى اهتمامه بالسيرة والأصالة، وينتمى إلى هذه المعلومة مقالان الأول "إلى أمايوس الأول"، ويتناول عدم إمكانية تأثير "فن الخطابة" لأرسطو على ديموستنيس إذا احتكمنا لعامل الزمن، والمثال الثانى هو "دينارخوس" وفيه يتناول ديونيسيوس الدليل المستنبط من حياة دينارخوس فيما يتعلق بنسبة خطبه إليه. كذلك الدليل الزمنى المستنبط من داخل النصوص يؤكد أن هناك خطبتين ليستا من تأليف ليسياس (انظر، "ليسياس"، الفصل ١٢).

لكن تجربة الأصالة فى المحاولة التى قام بها ديونيسيوس قد نشأت عنها حساسية أدبية مدربة؛ إذ إن المعيار الوحيد (فى الحكم على الأصالة) يكمن فى رد الفعل العاطفى لدى القارئ نفسه، "أى الإحساس الذى لا يسنده العقل" alogos aesthesis. فليسياس، مثلاً، تتعين شخصيته عبر السحر والفتنة التى يشعر بهما ديونيسيوس نفسه، لكنه – أى ديونيسيوس – لا يستطيع أن يحدد معالم هذه الشخصية (أنظر، "ليسياس"، ١١ قارن على سبيل المثال، "ديموستينيس" ٢٤).

مهم فى الأدب أمر الحساسية وديونيسيوس يكشف – بشكل لافت للنظر – عن استجابته وإحساساته فى مقال "ديموستينيس، ٢٢): إنه يقرأ إيسوكراتيس فى سكينة، لكنه

يشعر بالاغتراب عندما يقرأ ديموستينيس، كما لو كان أحد المحتفلين بطقوس ذات طابع بهيج طاغٍ. إنه يقيس الحدث بخياله مرة أخرى وكذلك كل عاطفة تتداعى ويستحضرها ذهنه، ثم يعكس على المتلقى الأصلى التأثير الأعظم الذى من المفترض أن يكون قد حدث له.

يملك ديونيسيوس كذلك الحس بالتطور التاريخى، فكان يدرك أن الأسلوب، مثلاً، يتطور عن أسلوب السلف. تعتمد المقدمة المنطقية الأساسية التى وضعها عند اختياره للخطباء الستة فى مقال "عن الخطباء القدامى" على الترتيب الزمنى. فهم الخطباء ذوو الأهمية البالغة فى الأجيال السابقة والأجيال اللاحقة من الخطباء الأتيكيين. أعطى الخطباء الثلاثة الأوائل وهم ليسياس وإيسوكراتيس وإيسايوس للأساليب أصالتها، أما الثلاثة الأخرون وهم ديموستينيس وهيبريديس وأيسخينيس؛ فقد أضفوا على الأساليب صفة الكمال. تتسم هذه الخطة بالوضوح خاصة فى اختيارها غير العادى لإيسايوس الذى يعد بمثابة حلقة الوصل بين ليسياس وديموستينيس، فقد قدم الإحكام الفنى الذى أثر على ديموستينيس، لكنه (أى إيسايوس) – على نقيض الآخرين – لا يمكن اتخاذه نموذجًا للمحاكاة (انظر، مقال "إيسايوس"، ٢-٣، ٢٠).

لقد نُشرت المقالات "إيسوكراتيس" و"ليسياس" و"إيسايوس" مع "المقدمة" وتتشابه فيما بينها فى نمط السيرة الذاتية والأسلوب والمحتوى والفقرات النمطية التى تشتمل على عينات نموذجية.

يتم تقييم الأسلوب وتحديده عن طريق النظرية التقليدية "السمات النوعية" أو "الفضائل" **aretai** وكذلك من خلال قائمة بالصفات الجيدة التى تتوافر فى الكاتب أو تلك التى يفتقر إليها. وتنقسم "السمات النوعية" إلى "ضرورية" و"إضافية زخرفية"، كما هو الحال فى مقال ("ثوكيديديس"، ٢٢ و"إلى بومبيوس"، ٣). ويتسع القسم الثانى، أى "السمات النوعية الإضافية" ليشمل النوعية الرابعة عند ثيوفراستوس **Theophrastos** وهى ما تُعرف "بالسمات النوعية الزخرفية"، أما التقسيم الأول فيضاهى الأقسام الثلاثة الأولى التى أضافها الرواقيون عن الإيجاز.

إنها نظرية مهمة باعتبارها إطارًا رفيع المستوى فى النقد. فقد أثرت فى الدراسات المفصلة عن الأفكار التى قام بها هيرموجينيس Hermogenês. لكن بدون التطبيقات اللازمة على النصوص، سيصبح عمل ديونيسيوس مجرد قائمة تحتوى على عناوين نقدية متفق عليها. فمثلاً. يحكم على مقال "فى المحاكاة" من خلال الإقتباسات الواردة فى مقال "إلى بومبيوس" (٣–٦)، فثوكيديديس، مثلاً، يفتقر إلى الوضوح والجمال، لكنه يمتلك القوة والعظمة، أما هيرودوتوس فيمتلك الوضوح والجمال والعظمة، ولكنه يفتقد القوة.

ويتضمن مقال ديونيسيوس عن "ليسياس" معالجة أطول. ولكنه – بالمثل – يذكر الأمثلة دون التعليق. وهكذا نجد عند ليسياس اللغة الإغريقية الجيدة والعادية، كما نجد عنده الوضوح والإيجاز والحيوية وقوة التشخيص والترتيب البسيط والممتع للكلمات، كما نلمس – عنده – أيضًا المواءمة والقدرة على الإقناع والجمال، لكنه – مع ذلك – يفتقر إلى القوة والعظمة (انظر، "ليسياس" ٢–١١). يبدأ ديونيسيوس تحليل الأمثلة فى مقال "إيسوكراتيس"، لكن هذا المقال يهتم كثيرًا بحياة إيسوكراتيس وفكره أكثر من اهتمامه بالأسلوب بيد أن، بعض النصوص المحددة توضح الإستخدام المتزايد للجمل المدورة المتوازية، ولدينا أول مثال على طريقة ديونيسيوس المفضلة فى القلب أو الإبدال أو تغيير المواقع metathesis، أى إعادة صياغة المثال فى شكل مختلف (أنظر، "إيسوكراتيس، ١٤، ٢٠)؛ ربما يكون من الأمور ذات المغزى أن ديونيسيوس يحلل ترتيب الكلمات: (قارن، "ليسياس ١٤)؛ حيث ترد فقرة من ليسياس فى ثنايا اقتباس من ثيوفراستوس كى تتم المقابلة antithesis بينهما (يعتبر ديونيسيوس – من حيث الأسلوب – منتحلاً).

يمدنا مقال "إيسايوس" – فى عجالة – بقائمة عن خصائص إيسايوس، لكنه يعقد بعد ذلك مقارنة مسهبة بين إيسايوس وليسياس؛ حيث يظهر أسلوب كل منهما من خلال الدراسة المحكمة لنصوصهما (انظر، "إيسايوس"، ٢). ثم تُذكر أمثلة للمقارنة بينهما ويتم تحليلها بشىء من التفصيل (انظر، ٣–١٢) بعد ذلك تتم المقارنة الموجزة بين إيسايوس وديموستينيس (انظر، ١٢–١٣) فكلاهما يستخدم الأسئلة التى لا رابط بينها. إن وسائل ديونيسيوس المميزة فى التحليل والمقارنة واضحة بالفعل، ويمكن التأكد منها بشكل واضح

فى مقال "ديموسثينيس": لا يمكن تحليل المؤلف بمنأى عن غيره من "المؤلفين" (انظر، ٣٣)، و "الحكم عليه يصدر عبر تحليل الأمثلة" (٩).

وقد تقودنا "المقدمة" التى تمتدح انتصار الأتيكية على الآسيوية إلى أن نتوقع انحيازًا أتيكيا إلى جانب ليسياس الذى يمثل صفوة النموذج الأتيكى الأصلى، ولكن ميول ديونيسيوس نحو الخطباء الأتيكيين وتفضيله لهم لا تختلف عن ميول شيشرون: فكلاهما يجمع على أن ديموسثينيس هو أفضل الخطباء (انظر على سبيل المثال مقال "إيسايوس، ٢٠)، وهناك أنواع مختلفة من الأسلوب الجيد (انظر مقال "ليسياس"، ١١)، ومع أن ليسياس لا يمكن أن يفوقه أحدٌ من الخطباء فى بعض الجوانب، وبوجه خاص فى تلقائيته الواضحة، إلا أنه يفتقد العظمة والقوة اللتان تكشفان القوى الكامنة عند الخطيب (انظر، "ليسياس"، ٥ و ١٣).

ويستخدم إيسوكراتيس – كذلك – بناء الجملة المدورة والتناسق والإيقاع الزائد، لكنها وسائل – فى حد ذاتها – لا يمكن أن تُدان، وديونيسيوس يتجنب الظهور فى شكل المجادل المعاصر حين يقيم الصلة بين نقده ونقد الكثيرين من النقاد فى العصور المبكرة (انظر: "إيسوكراتيس"، ١٣). والأعمال اللاحقة – بالمثل – تظهر معالجة متماثلة لكل من ثوكيديديس وأفلاطون فى مواجهة المتعصبين ذوى القدرة المتواضعة على التمييز (انظر، "ديموسثينيس"، ٢٣، "إلى بومبيوس"، ١–٢، "ثوكيديديس"، ٢).

إن مقال "ديموسثينيس" طويل جدًا، إذ يتناسب ومكانة ديموسثينيس، أفضل الخطباء طرًا. يتبنى ديونيسيوس فى الفصول (١–٣٤) نظرية الأساليب إطارًا مفيدًا. ليوضح المجال المطلق لديموسثينيس الذى دانت له كل الأساليب (قارن، مقال "الخطيب" لشيشرون). والأساليب ثلاثة؛ الرصين (ويمثله ثوكيديديس)، والبسيط (ويمثله ليسياس)، والوسط الذى ابتكره ثراسيماخوس Thrasymachos وتطور تقريبًا على يد إيسوكراتيس وأفلاطون ثم بلغ قمة اكتماله عند ديموسثينيس.

يتوالى المنظور التاريخى فى المقالات المبكرة، لكن إيسايوس لم يعد هو المبدع

(٨)؛ إذ قد تم وضع ديموستينيس قبالة أفضل الكتاب الأوائل بوصفه أفضل نموذج يقع عليه الإختيار[٤٠]. يضيف ديموستينيس قوة لأسلوب ليسياس ووضوحًا لأسلوب ثوكيديديس، أما فى إطار الأسلوب الوسيط – أو الأسلوب الأفضل – فإنه – أى ديموستينيس – يتفوق على إيسوكراتيس وأفلاطون. ليست الأساليب نظامًا مُرضيًا تمامًا. فالأسلوب الوسيط يفقد شخصيته حين يتناول كل شيء موجود فى الأسلوبين الآخرين (أى الأسلوب الرصين والأسلوب البسيط) اللذان يقفان على طرفى النقيض كالنغمة والقاع فى السلم الموسيقى (٢). لكن ما يقدمه ديونيسيوس دليلاً على شموخ ديموستينيس وتفوقه، يُعد خير مثالٍ فى النقد المقارن. يتسم ديونيسيوس بالضعف الشديد حين يتناول أفلاطون، فيصاب بالصمم حيال التهكم الموجود فى محاورة "فايدروس". كذلك حين ينأى بأسلوبه عن محاورة "مينيكسينوس" Menexenos، التى ربما كانت محاكاة ساخرة غير نمطية. لقد نال ديونيسيوس الإعجاب كثيرًا، فمنهجه رصين يقوم على المقارنة بين المؤلفين على أساس من أفضل ما كتبوا من فقرات (٢٣). وهناك بداية جديدة غير متوقعة عن بناء الجملة فى الفصل ٣٥ وما يليه وربما ألف ديونيسيوس هذا الجزء الثانى فى مرحلة متأخرة؛ لأنه يذكر أفكارًا وردت فى مقال "فى التأليف" ويكررها على نطاق واسع.

يُعد ديموستينيس أفضل أنموذج للنوع الوسيط من حيث ترتيب الكلمات، كما تم التأكيد على براعته فى الإلقاء، وهى البراعة التى تم توضيحها من خلال الإيقاع السريع فى خطبة "الفيليبيات" (الفقرة ٣، ٢٦-٢٧، ٥٣-٥٤). لا يوجه ديونيسيوس – بصفة عامة – انتقادًا لديموستينيس إلا فيما يتعلق بافتقاره إلى سرعة البديهة (٥٤)، ومع ذلك فإن تحليله المفصل الذى يتسم بالملاحظة المرهفة للنصوص إنما هو إسهام فى النقد القديم.

أما مقاله "عن ثوكيديديس" فيتقاسم المقدرة نفسها مع المقال السابق، لكنه يوازن – فى عناية – بين مزايا ثوكيديديس ونقاط الضعف فيه. إن عناصر التقييم عند ديونيسيوس غير مقنعة دائمًا، ومع ذلك فهى تكشف عن رؤى ممتعة. لقد كان ديونيسيوس نفسه مؤرخًا، شأنه فى ذلك شأن توبيرو Tubero الرومانى الذى يوجه إليه المقال، والذى

---

(٤٠) Usher, 1, p. 235.

كان من المعجبين بثوكيديديس[٤١].

فى ختام المقال يعبر ديونيسيوس عن خوفه من ألا يكون قد أدخل السرور على قلب توبيرو (٥٥)، ويدفع عن نفسه – بعناية فائقة – الاتهامات التى كانت توجه إليه بانه كان يحقد على ثوكيديديس (خاصة الفقرات ٢-٤). يظهر الحماس المعاصر تجاه ثوكيديديس فى مقال آخر هو "إلى أمايوس الثانى" الذى يلبى حاجة ديونيسيوس إلى الإسهاب فى ملاحظاته الممتازة عن الأسلوب فى مقال "ثوكيديديس" (٢٤). وفى موضوع البحث يثنى ديونيسيوس (٥-٢٠) على رغبة ثوكيديديس فى أن يكون مفيدًا، وعلى نبذه للأسطورة (وهذا ما لا يتناسب مع التاريخ فى تلك الفترة)، كما يدين البناء الحولى الذى يعتمد على فصول السنة (مما يكسر مسار السرد ويحوله إلى شذرات)، فلا يستطيع – أى ثوكيديديس – أن يرى سبب إسهابه فى بعض الأحداث دون غيرها. إنه نقد يكشف عن تبلد الإحساس تجاه وضع الأحداث جنبًا إلى جنب بشكل درامى، فعلى سبيل المثال، الطريقة التى تنسج المصير الذى تصل إليه مدينتان مهزومتان (فى الكتاب الثالث). أما من حيث الأسلوب فإن ثوكيديديس يتفوق على المؤرخين الأوائل بما لديه من أربع خصائص رئيسة: التجديد فى المفردات، والتنوع فى المجاز، والترتيب، وتكثيف الأفكار.

يميل ثوكيديديس إلى الإيجاز والإحكام ويتميز بالقوة. كما يتميز، قبل كل شىء، بالحدة العاطفية، لكن الإفراط والتجاوز عنده يؤديان إلى الغموض (٢١-٢٤، قارن ٤٩). وهذا ما تتم ملاحظته جيدًا، فطريقة ديونيسيوس فى الاستدلال على ذلك جديدة، إنه يحلل كل هذه الجوانب معًا مستخدمًا عينات منتقاة كى يفحص الأسلوب والمضمون (٢٥). مرة أخرى يوازن بين النجاح والإخفاق، ومما يمكن أن نقطع به – على سبيل المثال – أنه معجب بالسرد التراجيدى الذى يروى الهزيمة البحرية فى سيراكوساى، وأنه لا يروق له التقرير المكثف الذى يحلل الحرب الأهلية فى كوركيرا (٢٦-٢٨)[٤٢].

---

(٤١) عن الحماسة الرومانية تجاه ثوكيديديس، قارن، شيشرون "الخطيب (٣٠-٣٢)، وكذا محاكاة سالوستيوس.

(٤٢) C.W. Macleod, "*Thucydides on faction (3. 82-3)*"; Proceedings of the Cambridge Philological Society 205 (1979), 52-68.

يستطيع من هم أكثر من النخبة المثقفة، أن يستسيغوا السرد التراجيدى – كما يلاحظ ديونيسيوس – وهى نقطة يتناولها مرة أخرى (فى الفقرات ٥٠-٥١)؛ حيث يدفع بالحجة زعم "بعض السوفسطائيين ذوى السمعة الحسنة" بأن ثوكيديديس يكتب فقط من أجل أقلية لا تجد غرابة فى أسلوبه، ولكن – إذا كان الأمر كذلك – فإن الأغلبية تُحرم من موضوع مفيد، ذلك لأننا فى حاجة إلى تعليق لغوى؛ لأن الأسلوب كان يتسم بالغموض حتى فى عصر ثوكيديديس نفسه.

خلاصة القول، إن الغموض (فى مؤلفات الكتاب الأوائل) بالنسبة لديوينسيوس كان عيبًا لابد من التخلص منه (مثل إعادة الصياغة فى الجمل عنده) إذا كان لنا أن نحاكى ثوكيديديس. قد يبدو جانب من هذا النقد خاليًا من الإحساس، لكن ديونيسيوس لا يتناول ثوكيديديس بالتحليل على أنه كاتب متفرد، لكنه يُقيمه أنموذجًا للآخرين.

أما مقال ديونيسيوس "فى التأليف" فهو عمل يتضمن نظرية نقدية عن ترتيب الكلمات فى الشعر والنثر. والمناقشات التى يثيرها ديونيسيوس حول الترتيب وأهميته هى مناقشات تقليدية. فبمقدورها (أى نظرية ترتيب الكلمات)، مثلاً، أن تنقذ فقرة ذات فكر وأسلوب "عاديين"، مثل وصول تيليماخوس إلى كوخ مُربى الخنازير فى ملحمة هوميروس[٤٣]، لكن استقلالية ديونيسيوس سرعان ما نراها حين يتحول من كتب النصوص الأولى غير الوافية إلى بحثه الخاص، فيفند بتجريبية مميزة الانطباع السائد آنذاك عن الترتيب الطبيعى للكلمات "أى، مثلاً، أن ما يدخل السرور بشكل طبيعى هو وضع الأسماء قبل الأفعال" (٥)، (قارن ديمتريوس ١٩٥). إن ديونيسيوس، بدلاً من ذلك، ومن خلال ملاحظته لممارسات المؤلفين القدامى يهدف إلى وضع وإرساء تركيبات للحروف والكلمات والعبارات والجمل الجذابة، وهو منهاج يشى بلمحات شيقة عن النظرية اللغوية والموسيقية[٤٤].

---

(٤٣) Od. 16. 1-16; cf. Longinus 4. 2-3.

عن مثل هذه المناقشات، بالنسبة لسرد فيلوديموس، انظر أعلاه، الفصل السادس، القسم الثامن.

(٤٤) D.M. Schenkeveld, "*Linguistic theories in the rhetorical works of Dionysius of Halicarnassus*', Glotta, 61 (1983), 67-94.

يكمن هدف ديونيسيوس فى المتعة و / أو الجمال (١٠)، (قارن "عن ديموسثينيس" ٤٧)، وهو الهدف الذى يتم استخلاصه عبر التركيب الملائم والمؤلف من الصوت الرخيم والترتيب الإيقاعى والتنوع، ونحن، كما هو الحال فى الموسيقى، يكون لدينا الإدراك الغريزى (١١). يُسلم ديونيسيوس بالرأى الذى يقول إن الأصوات والإيقاعات لها دلالات "طبيعية"، ولكن عند مطابقته للأصوات ذات اللحن، فإن ديونيسيوس – على غير العادة – يتسم بالشمولية عند تعيين القيم الجمالية لكل حرف متحرك أو ساكن، وبالتالى فالحروف المتحركة الطويلة تصبح أكثر عذوبة، وحرفا الـ S والـ R لا تستسيغهما الأذن، وحرف الـ L عذب (١٣-١٦).

وهذا النظام شديد الصرامة رغم أنه يحذو – منطقيًا – حذو الافتراض الرواقى، الذى يفيد ضمنًا بأن الأصوات والكلمات – على قدم المساواة – تحاكى الطبيعة(٤٥)، لكن الأمثلة التى يستند إليها ديونيسيوس تحتوى على بعض التأثيرات الصوتية اللافتة للنظر والتى تنشأ عن تراكيب المقاطع اللفظية والحروف، مثل البحر وصوته الهادر عند هوميروس "الإلياذة"، الكتاب ١٧، ب ٢٥٦): (تهدر مقدمات الشواطئ على صدى الماء المالح):

êiones booôsin ereugomenês halos exô
- uu| - uu| – uu| – uu | - uu | - u

لاحظ التتابع فى الحروف المتحركة وتفاعيل الداكتيلون الرتيبة. ولقد تم تصنيف الإيقاعات والأوزان بالمثل (فمنها الرفيع ومنها الردئ). وقد يكون ديونيسيوس أول ناقد يقدم – بشكل مفصل – وزنًا لفقرات طويلة من النثر (١٧-١٨)، ومع أن بعض تطبيقاته للأقدام الموزونة تبدو اعتباطية، فإن الإيقاع المنثور يبدو – على نحو صحيح – وقد أُستخدم بشكل مختلف عند ثوكيديديس وأفلاطون وديموسثينيس وهيجيسياس، ثم يبرهن ديونيسيوس على الحاجة إلى التنوع (١٩) والملاءمة (٢٠)، وفى إعجاب خاص ومفصل يحلل أبيات هوميروس الشهيرة (الأوديسية، الكتاب ١١، أبيات ٥٩٣-٥٩٨) (قارن:

(٤٥) لاحظ أيضًا الإشارة إلى محاورة "كراتيلوس" لأفلاطون فى مقال "فى التأليف" (١٦). عن رأى فيلوديموس المضاد. أنظر أعلاه، الفصل السادس. القسم الثامن.

ديميتريوس ٧٢-٧٣) عن غناء سيسيفوس الذى "يدفع الصخرة إلى أعلى" فى خمسة أبيات تجرى ببطء فى إيقاعات ومقاطع لفظية طويلة:

loan anô ôtheske

- uu | - - | - o

فقط كى "يهبط بها - أى الصخرة - بسرعة إلى الأرض المنبسطة مرة أخرى "فى بيت واحد رشيق مؤلف من تفاعيل الداكتيلون السريعة:

autis epcita pedonde kulindeto laas anaides

- uu | - uu|- uu| - uu| - uu| - -

إذن، هناك ثلاثة أنواع رئيسة من الترتيب: الترتيب الصارم والترتيب الأنيق والترتيب الممزوج بشكل جيد (٢١-٢٤، قارن "عن ديموستينيس" ٣٧-٤١). هذا الثالوث لا يتعارض مع ثالوث الأساليب: الرصين والبسيط والوسيط. إنه ثالوث مشتق من النظرية الموسيقية. ونجد الترتيبين الصارم والرشيق يعكسان الهدفين المزدوجين للجمال والفتنة. فالنوع الصارم من الترتيب والذى توضحه أمثلة تحليلية دقيقة من بنداروس وثوكيديديس يحتوى على حروف ساكنة ومقاطع لفظية طويلة والتقاء بين الحرفين الصائتين ووضع الكلمات جنبًا إلى جنب على نحو متنافر وكذلك الوقفات البطيئة والعبارات والجمل التى تتوالى على نحو مفاجئ وغير متناسق. أما النوع الأنيق من الترتيب، كما هو الحال فى فقرات من سافو وإيسوكراتيس، فإن خصائصه تكمن فى نقيض (ما سبق): فالأصوات صافية لطيفة والعبارات تنساب فى نعومة والجمل تامة ومتوازنة. هذان الترتيبان، إذن، يقفان على طرفى النقيض - بشكل واضح - من بعضهما البعض، ومع ذلك، فإنهما يمتزجان معًا ليقدما النوع الثالث والأفضل من الترتيب الذى (كالأسلوب الوسيط) سيغطى مجال الأخلاط المختلفة، كما هو الحال عند هوميروس وديموستينيس وأفلاطون. وأخيرًا، يأخذ ديونيسيوس بعين الاعتبار إمكانية أن يكون النثر مثل الشعر. والشعر مثل النثر. لكنه يضع نفسه حبيس الإيقاع، وكان ضرب الأمثلة ونشرها من أكثر الأمور إمتاعًا فى قوته المميزة.

٤- شخصيات أصغر

يناقش الكتاب الأول من المؤلف الذى يحمل عنوان "الجغرافيا" **Geôgraphika** للرواقى سترابون **Strabo** ادعاء إراتوستينيس أن هوميروس لا يمكن الاعتماد عليه فى المعلومات الجغرافية، وأن الشعراء يهدفون أساسًا إلى المتعة[٤٦]. هوميروس هو مؤسس علم الجغرافيا، وهو حين يبدى اهتمامه بالناحية الأخلاقية فإنه يقدم الحياة الواقعية. لكن سترابون يجيز بعض حلول الوسط حين يقول إن القصص الخيالية التى يضيفها الشاعر من أجل إدخال البهجة ربما تضيف غموضًا إلى الحقيقة الأساسية كما هو الحال فى جولات أوديسيوس، وأن الحرية الشعرية تمزج بين الحقيقة التاريخية والعرض الحى والمتعة الأسطورية. يكاد سترابون أن يكون أصيلاً، ومع ذلك فهو يوضح بشكل جيد القبول الواسع الانتشار للدور التعليمى الذى كان يقدمه هوميروس.

يحيط الغموض بالشخصيات الأخرى التى ظهرت فى تلك الفترة. لقدْ شهدت نظرية الخطابة ازدهارًا، لكن القواعد والتصنيفات كانت لها الغلبة، كما هو الحال فى المنافسة الحامية بين أتباع أبوللودوروس **Apollodoros** من برجامون وأتباع ثيودوروس **Theodôros** من جادارا، وهى المنافسة التى دامت طوال القرن الثانى ق.م[٤٧].

لقد وضع أبوللودوروس ما بين ١٠٤–١٢٢ ق.م تقريبًا، قواعد صارمة لنظام الخطب: هكذا كل خطبة يجب أن تحتوى على أربعة أجزاء مرتبة – دائمًا – على النحو التالى: المقدمة والسرد والحجة ثم الخاتمة: أما العاطفة فتستبعد من السرد والحجة.

أما ثيودوروس الذى ازدهر عام ٣٣ ق.م فقد كان أكثر من أبوللودوروس مرونةً: فالسرد عنده ليس مطلوبًا دائمًا، والعاطفة تمهد للحجة.

---

(٤٦) انظر بوجه خاص (الكتاب الأول، الفصل الأول، الفقرة ٢. انظر كذلك:
Schenkeveld, "*Strabo on Homer*".

(٤٧) يدحض Grube – عن حق – (فى كتابه "*Theodorus*" الإدعاءات الواسعة الانتشار بأن ثيودوروس كان من أصحاب المذهب التجريبى، وأنه أعطى الإحساس أهمية بالغة، قارن:
Seneca, *Contr. 2.1*.36; Quint. 2.11.2, 4.2.32, 5.13.59.

أما بالنسبة لكونيتيليانوس فمثل هذه الاختلافات هى اختلافات فنية وذات أهمية ضئيلة، وكلا الناقدين (أى أبوللودوروسّ وثيودوروس) يجهلان المتطلبات العملية التى تحتاجها ساحات القضاء (أنظر، الكتاب الثالث، الفصل السادس، الفقرة الأولى، والكتاب الخامس، الفصل ١٣، الفقرة ٥٩)، وهو خطأ نستطيع أن نربط بينه وبين الشعبية المتزايدة للخطابة.

تبدو المحسنات البديعية كذلك ضخمة للعيان، وهذا ما نستطيع الحكم عليه من المقالات التى فقدت والتى كتبها كايكيليوس Caecilius وديونيسيوس وجورجياس الأصغر الذى ازدهر عام ٤٤ ق.م. والذى ظلت كتبه الأربعة عن البديع باقية فى المختصر اللاتينى الذى ألفه روتيليوس لوبوس Rutilius Lupus الذى يؤيد الأسلوب الآسيوى، وهذا ما نفهمه من احتواء مجلده على الأمثلة الهيللينستية التى تشمل هيجيسياس(٤٨).

لقد فُقد كذلك مقال بعنوان "فى المجاز" من تأليف تريفون Tryphon الذى عاش فى العصر الأوغسطى أو قبل ذلك العصر بقليل، وملخصه العام يوضح تأثيراته على المقالات التى جاءت فيما بعد ولم تفقد(٤٩).

بقيت كذلك بعض الشذرات من أعمال ذات أصالة كبيرة مثل مقال "فى الكياسة" De Urbanitate الذى ألفه كاتب الإبجرامات دوميتيوس مارسوس Domitius Marsus(٥٠) الذى اعتبر الكياسة ضربًا من الأناقة الزاخرة بالمعنى فى العبارة الجادة أو الهزلية: نوعية تكثيف الكلمات فى القول الوجيز كانت ملائمة كى تدخل البهجة على النفوس وتحرك الناس إلى كل نوع من الانفعال.

---

(٤٨) Seneca, Contr. 1.4.7; Quint. 9.2.102; أما نص روتيليوس لوبوس (القرن الأول الميلادى يتخذه فى *Rhetores Latini Minores*, ed. Halm, pp. 3-21; also ed. G. Barabino (Genoa, 1967).

(٤٩) M.L. West, "*Tryphon De Tropis*", CQ 15 (1965), 230-48.
ينسب West Spengel أيضا مقال "الخطباء الإغريق" Rhetores Graeci إلى تريفون (انظر، الفصل الثالث، ص ٢١٥-٢٢٦..

(٥٠) Quint. 6.3. 102-12; E.S. Ramage, "*The De Urbanitate of Domitius Marsus*", CP, 54 (1959), 250-55.

لقد استمر كذلك تراث الثقافة الهيللينستية رغم معرفتنا بالقليل جدًا من أسماء الكُتّاب وعناوين مؤلفاتهم[٥١]. لقد كانت هناك أعمال فى فقه اللغة اللاتينية كتبها، على سبيل المثال، ميسالا Messalla الذى كتب مقالاً بعنوان *فى الحرف S*" (انظر، كوينيتليانوس، الكتاب الأول، الفصل السابع، فقرة ٢٣ والكتاب الأول، الفصل السابع، فقرة ٣٥).

كتب كلواتيوس ڤيروس Cloatius Verus مقالاً بعنوان "فى الكلمات اللاتينية المشتقة من اللغة الإغريقية" (انظر، جيلليوس، الكتاب ١٦، الفصل ١٢) كما كتب ڤيريوس فلاكوس Verrius Flaccus كتابًا بعنوان "فى معنى الكلمات" وهو كتاب كبير عن الكلمات القديمة المهجورة، وقد اختصر فيستوس Festus هذا الكتاب.

وهناك ثلاثة من العبيد المحررين قاموا بالتفسيرات النقدية وهم كايكيليوس إبيروتا Caecilius Epirota وكراسيكوس بانسا Crassicus Pansa ويوليوس هيجينوس Iulius Hyginus[٥٢].

لقد كان هيجينوس أمينًا لمكتبة تل البلاتين الأوغسطية منذ عام ٢٨ ق.م، وكتب تعليقات عن مؤلف كينّا Cinna بعنوان "حث بولليو" Propemptikon Pollionis وعلى ڤرجيليوس أيضًا وكتب كراسيكيوس Crassicius تعليقات على مليحمة "الأزميرية" للشاعر كينا Cinna، وهى مليحمة مليئة بالمعلومات والثقافة.

أما إبيروتا فقد كان أستاذًا للشعراء الشبان الذين كانوا يتميزون بالرقة المرهفة (انظر، Domitius Marsus fr. 3 Morel)، وكان يعيش فى بيت الشاعر جاللوس Gallus، ولكن بعد موت هذا الشاعر أفتتح إبيروتا مدرسة، وكان منهاجه الدراسى أول من قدم الشعراء اللاتين الذين عاشوا فى ذلك العصر مثل الشاعر ڤرجيليوس.

استمرت أيضًا الثقافة الإغريقية التى كانت تتناول أعمال هوميروس وذلك بفضل أريستونيكوس Aristonicus الذى قرأ سترابون مؤلفه المفقود عن جولات مينيلاؤس.

---

(٥١) عن هؤلاء وآخرين، أنظر: Duret, *Dans l'ombre*.

(٥٢) Suetonius, *De grammaticis* 16, 18, 20, Charisius, *Grammatici Latini*, ed. Keil, p. 134.

لم تكن هناك فجوة بين النظرية النقدية ومناهج الفترتين الهيللينستية والأوغسطية، ولا بين النظرية النقدية ومناهج الفترتين الأوغسطية والإمبراطورية. استمرت النظرية النقدية تسير جنبًا إلى جنب مع الخطوط التى رسمتها المدارس الفلسفية، بينما كانت السيادة للممارسة النقدية من خلال تعاليم مدارس النحو والخطابة.

وفى مجال النقد الشعرى كان أكثر التطورات وضوحًا هو ذلك المزج الفريد الذى قام به هوراتيوس حين مزج المبادئ الأخلاقية بالخبرة الشخصية والحكم القائم على الإحساس.

أما فى مجال النثر، فأكثر التطورات وضوحًا تتمثل فى ظاهرة الأسلوب الأتيكى وجهود ديونيسيوس فى وصفه الدقيق للأسلوب. وستمثل ظاهرة الأتيكية وتطابق النوعيات فى الأسلوب أكبر اهتمامات النقاد الإغريق الذين عاشوا فى العصر الإمبراطورى وأيضًا فى الفترة البيزنطية.

الفصل التاسع

النقد اللاتينى فى العصر الإمبراطورى المبكر

تأليف: إلين فانثام (جامعة بريستون)

ترجمة: ماجدة النويعمي

كثيرًا ما يُطلق مسمى الأدب اللاتينى الفضى على أدب القرن الأول من الحقبة المسيحية، ويُفهم هذا المصطلح عمومًا على أنه يتضمن تدهوره عن مستوى العصر الذهبى للجمهورية المتأخرة والحقبة الأوغسطية. يوحى القياس مع العصور الهسيودية الخمسة، التى يأتى فيها العصر الفضى متأخرًا عن العصر الذهبي، وأقل شأنًا منه، بالفكرة الشائعة عن تدهور الأجيال. فإلى أى مدى شعر الرومان فى الفترة الإمبراطورية المبكرة أنهم ومعاصروهم يتدهورون عن الجيل السابق عليهم؟ سوف نرى أن التغير فى شكل الحكومة قد حطَّ من شأن فن الخطابة، عن طريق الحرمان من فرص الخطابة السياسية ذات المغزى، ولكن هل وجد مثل هذا القيد الخارجى على الشعر؟

عاب النقاد المحدثون على الملحمة اللاتينية والتراجيديا فى العصر الفضى كونهما "بلاغيتين". يتضح بالتأكيد من عمل تاكيتوس **Tacitus** "المحاورة" **Dialogus** أن الأشخاص الذين منعوا من التعبير السياسى نقلوا كلاً من تقنيات الخطابة العامة ومثالياتها إلى الوسيلة الأكثر أمنًا ألا وهى الشعر التاريخى أو الأسطوري. ولكن لم يزعم أحد أن "هجائيات" يوڤيناليس **Iuvenalis** كانت كتابات أقل قيمة بسبب مهارته البلاغية الواضحة؛ لذا فالتلوين البلاغى فى الأنواع الشعرية العليا للتراجيديا والملحمة ليس بالضرورة عيبًا. نستطيع أن نقيم التأليف الفردى بصفة أساسية عن طريق ترابطه الداخلي، ولكن النقاد الرومان مثل كوينتيلياتوس **Quintilianus** قاسوا العمل بمطابقته لخصائص جنسه الأدبي، وحددوا هذه الخصائص عن طريق قائمة بأسماء الكتاب تكونت فى عصركوينتيلياتوس بصورة كبيرة من الكُتَّاب الجمهوريين المتأخرين والأوغسطيين، وهكذا بالنسبة لنقاد القرن الأول الذين يتبعون الأسلوب الكلاسيكى فإن كلمة " مختلف " كانت تعنى أسوأ، فى حين أن الفنانين المبدعين الذين كتبوا شعرًا أو نثرًا مميزًا فعلوا ذلك على نطاق واسع كردِّ فعل من جانبهم على نموذج لم يستطيعوا تقليده بصورة مفيدة.

كان أوغسطس نفسه مسئولاً إلى حد ما عن الفجوة بين التاريخ والشعر التمجيديين

لسنوات حكمه الأولى، وبين تجدد الكتابة الإبداعية تحت حكم نيرون[1]. وقد جعلته شيخوخته قليل التحمل ليس فقط للنقد والأحكام المستقلة فى التاريخ والخطابة، ولكن أيضًا قليل التحمل لأوفيديوس، آخر الشعراء العظام، ولامبالاته الساخرة بالمبادئ الأخلاقية الرسمية. كان عام تبنى تيبريوس Tiberius خلفًا له، وهو عام ٤م، نقطة تحول للمجتمع والأدب، بدليل القمع المتزايد لحرية التعبير[2].

١- ڤيلليوس باتيركولوس وسينيكا الأكبر

هناك شخصيتان تتحدثان بلسان الرومان فى الفترة التى تلى العصر الأوغسطى مباشرة، تتأملان ظهور المنجزات التى عاصراها. لا أحد منهما، لسوء الحظ، يعد مفكرًا مستقلاً أو يمتلك زمام المصطلح النقدى ليحلل المقاييس التى امتدح أو انتقد بها الخطباء السابقون، والشعراء، والمؤرخون، ولكن كلاً منهما يوضح تحولات مميزة للاهتمام الأدبى فى الجيل الجديد.

يأتى أولاً المؤرخ العسكرى ڤيلليوس باتيركولوس Velleius Paterculus، الذى يتكون كتابه "التواريخ الرومانية" Historiae Romanae من موجز سريع للأحداث حتى تدمير روما لكل من قرطاجة Carthago وكورنثة Corinthus فى عام ١٤٦ ق.م، مع رواية متوالية أكثر تفصيلاً للأحداث تبلغ ذروتها فى حكم راعيه الإمبراطور تيبريوس (الذى حكم من ١٤–٣٧م). ازدهرت الكتابة التاريخية الرومانية، التى ظلت غير متطورة حتى موت شيشرون، بمقالات سالوستيوس Sallustius ذات الخصوصية و " تواريخه Historiae" (المفقودة بصورة كبيرة الآن)، والتى كتبت قبل الحكم الأوغسطي، والتاريخ الوطنى المستفيض لتيتوس ليڤيوس Titus Livius من باتافيوم Patavium (٥٩ق.م–١٧ م)، وهو أول مؤرخ رومانى يبقى لنا عمله. ألّف ليڤيوس تاريخه وهو نوع من التشكيل الأدبى للمصادر المبكرة، مطبقًا فنون البلاغة، كما تمنى شيشرون. هذان الكاتبان المتباينان

---

(١) عن النتاج والذوق الأدبيين لفترة الأربعين عامًا بين موت أوغسطس وتولى نيرون السلطة انظر:
Roland Mayer, "*Neronian Classicism*", AJP, 103 (1982) 305-18.

(٢) Syme, *Tacitus*, p. 369. وبمزيد من التفصيل:
History in Ovid (Oxford, 1978) pp.198&212-14.

وضعا النموذج للمؤرخين اللاحقين، ولكن فى حين بقى سالوستيوس موضع جذب للنقاد الأدبيين الرومان، وكتابًا دراسيًا حتى فى العصور الوسطى. فقد كان ليڤيوس أول من قدم نموذجًا للتاريخ البلاغي. تبنى ڤيلليوس الشكل بدون الأدلة المرشدة، ولو لم يكن هو المصدر اللاتينى الوحيد لظهور تيبريوس لما استحق أن يبقى معتمدًا فقط على مزاياه الأدبية أو التاريخية.

حين أخذ ڤيلليوس يكتب عن التاريخ الثقافي، كان على أى حال، يتبنى بوضوح أفكار مفكرين أكثر ثقافة منه. قدم مرتين تذييلاً لموضوعه، المرة الأولى بعد سقوط كورنثة معلنا بداية السيطرة الرومانية فى نهاية كتابه الأول (١/١٦-١٨). فبعد أن ألقى نظرة شاملة على نشأة الفنون المختلفة واضمحلالها، استنتج أن المواهب العظيمة تميل لأن تتركز فى فن واحد فى وقت معين، ينشأ خلال جيل مثل التراجيديين الإغريق الثلاثة، أو أعظم ثلاث مواهب فى الكوميديا القديمة أو نظرائهم فى الكوميديا الجديدة. قاومت كل من الفلسفة والخطابة محاولات ڤيلليوس لمجاراة هذا النموذج، طالما كان عليه أن يعترف بالتفوق فى الخطابة منذ ظهور المعمر إيسوكراتيس خلال جيل من تلاميذه وحتى زمن خلفائهم.

قدم ڤيلليوس نظائر مطابقة لنفسه من تاريخ الأدب الروماني، وجعل قمة التراجيديا الرومانية تقريبًا فى حياة أكيوس Accius (أى نهاية القرن الثانى ق.م) والكوميديا حوالى فترة كايكيليوس Caecilius، وأفرانيوس Afranius (على مدى القرن الثانى ق.م)، وبالنسبة للتاريخ حدد فترة زمنية مقدارها ثمانين عامًا تصل إلى قمتها عند ليڤيوس. أما بالنسبة للخطابة فقد حدد ازدهارها الذى يشمل مع شيشرون، وهو الشخصية الرئيسة فيها، بعضًا من متحدثى الجيل الأقدم ومجموعة من الخطباء الأصغر الذين تعلموا عن طريق الاستماع إليه.

يعكس التضارب الموجود فى أمثلة ڤيلليوس الرومانية ليس فقط تحامله على كتاب الدراما الأوائل أمثال إنيوس وبلاوتوس، ولكن أيضًا صعوبة تكييف أفكار مصدر أثينى من القرن الرابع أو الثالث ق.م، والذى قدم الأنواع الدرامية الأصيلة فى أثينا، متجاهلاً الملحمة، والشعر التعليمي، والشعر الغنائي، الذى ازدهر على مدى فترة أوسع وكذلك فى كل منطقة بحر إيجة. يظهر شيشرون تأكيدًا شبيهًا بتأكيد إيسوكراتيس فى مسحه المميز

للبلاغة فى عمله "بروتوس"، ولكن على الرغم من أن ڤيلليوس يبدو أنه يقتبس من "بروتوس" بالنسبة للخطباء الرومان الأوائل الذين استبعدهم بوضوح (١، ١٧، ٣) من فترة الذروة، فهو يستخدم إطاره التاريخى ليناقش نقطة مختلفة.

عانى ڤيلليوس من الصعوبات مع كل من نظرية الجيل الواحد ومع استخدام المظهر التنافسى للمحاكاة aemulatio(*) ليفسر تحول الاهتمام الفنى من نوع أدبى إلى آخر(٣). زعم شيشرون أن المحاكاة التنافسى aemulatio قوى الفنون، ولكن لم يتعين عليه أن يفسر صلته بالتدهور. وبدلاً من ذلك ناقش ڤيلليوس مسألة أن كمال الفنانين الكلاسيكيين فى أى فن أو جنس أدبى أعاقت اللاحقين الذين حولوا مواهبهم بسبب ذلك: لم يلاحظ ڤيلليوس أن هذا بدوره يناقض الادعاء الأثينى المركزى بأن الموهبة ذبلت من الجو التنافسى الذى قدمته المدينة. يوجد هنا خلط حقيقى بين المنافسة المتوترة للمسرح الإغريقى وقاعة المحكمة ونظرية المحاكاة التنافسية التى يتقدم فيها كل جيل إلى ما وراء نماذجه فى عملية تعلم فنه من هذه النماذج. وبصفة عامة لم يلاحظ أنه فى حين كانت عبارات ڤيلليوس تنطوى ضمنًا على تدهور الخطابة الرومانية فى عصره؛ فهو لم يعترف بالتدهور، وإنما كتب فقط مستخدمًا مصطلحات عامة جدًا، ومتراجعًا عن تعليقه على الخطباء الرومان ولاجئًا إلى النحويين grammatici، والنحاتين، والرسامين، وأصحاب نماذج مصدره الإغريقي.

وبعيدًا حقًا عن الاهتمام بالتدهور الراهن، قدم ڤيلليوس فى تذييله الثانى عن الفنون (٢، ٣٦) صورة إيجابية للإنجاز اللاحق. وأعلن أنه منذ العام المتميز لمولد أوغسطس

(*) كلمة aemulatio فى اللاتينية تعنى المنافسة ومحاولة مجاراة نموذج آخر بصورة أفضل . وقد شاع هذا المصطلح لدى كُتّاب الفترة المبكرة من الإمبراطورية بسبب رغبتهم فى معالجة الموضوع نفسه مرارًا وتكرارًا . وقد سبق لشيشرون فى أكثر من موضع أن امتدح هذه الطريقة ("دفاع عن أرخياس"١٨، " عن الخطيب" ٣/١٩٤) باعتبارها من الممارسات البلاغية المسلية . وفى نهاية العصر الأوغسطى حين صار الشعر شبيهًا بممارسات مدارس البلاغة ازداد شغف الرومان بهذه الحيلة ، ولعل أوڤيديوس هو أبرز مثال على هذه الممارسات . والجديد هو محاولة تحدى النموذج الأصلى ، وهذه الظاهرة لم تكن موجودة لدى الكتاب الرومان الأوائل، مع ملاحظة أن اختلاف الأساليب ، والأوزان ، والمعالجات طبقًا للأجناس الأدبية المتنوعة كانت حافزًا لكُتّاب العصر الإمبراطورى للسعى من أجل معالجات متنوعة للموضوعات نفسها.

(٣) Heldmann, *Entwicklung und Verfall*, pp.32-59.

(٦٣ق.م) أخرجت روما الخطباء بولليو Pollio وميسالا كورڤينوس Messalla Corvinus، وسالوستيوس – "منافس ثوكيديديس"– وڤارو من أتاكس Atax ("مترجم رحلة السفينة أرجو" Argonautica لأبوللونيوس الرودسى)، وكاتولوس، الذى اختص بمدح خاص، ولوكريتيوس، وڤرجيليوس – "أمير الشعراء" – ورابيريوس Rabirius، وليڤيوس، وتيبوللوس، و أوڤيديوس، وقد نسب إلى كل منهم الكمال فى شكله الأدبى الخاص به. توجد هنا آثار لقائمة "جديدة" neoteric، ولكن تعديلات ڤلليوس الخاصة، وأبرزها إغفال هوراتيوس وبروبرتيوس تكشف عن الحكم المتواضع نفسه الذى يمكن أن يشمل ملحمة رابيريوس التى فقدت جنبًا إلى جنب مع "الإينيادة". ترك لنا صاحب هذا التلخيص دليلاً ضئيلاً على المعالجة النقدية لمصادره.

نشر سينيكا الأكبر Seneca Maior، المولود قبل ڤلليوس بثلاثين عامًا، ذكرياته عن مدارس الخطابة الأوغسطية فى الوقت نفسه تقريبًا (٣٠–٤٠م). ورغم أن الخطباء العظماء فى فترة شبابه كانوا محور مذكراته، فقد سمح لقرائه أن يلقوا نظرة خاطفة على المكانة المرموقة لڤرجيليوس، وأوڤيديوس، وهما فى طور التكوين. وفى تصديره للخطب المسماة "المناقشات الخطابية" Controversiae(*) قدم تفسيره الخاص لتدهور الخطابة العامة. يشتمل العالم الذى يدرسه سينيكا الأكبر فقط على قاعات المحاكم والمدارس: وهو يدرك أن القضايا الخيالية والخطب التاريخية المسماة "المقالات الخطابية" Suasoriae(**) المتداولة فى المدارس هى شكل جديد للتدريب لم يمارس فى عصر الجمهورية، وقد أدرك

(*) الخطب المسماة Cotroversiae هى نوع من التمارين البلاغية التى كانت تمارس فى مدارس الخطابة، وهى عبارة عن قضايا نزاع وهمية حول نقطة قانونية، لاتهام أو الدفاع عن شخص ما . وقصد بها التدرب قبل الممارسة الفعلية فى المحاكم. من الصعب ترجمة هذه الكلمة إلى العربية بدقة ، وقد قام أحمد عتمان بترجمتها تحت مسمى" المناقشات الخطابية". انظر كتابه: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى : العصر الفضى (أيجيبتوس ١٩٩٠) ص ١١٣

(**) الخطب المسماة Suasoriae، هى النوع الثانى من التمارين البلاغية التى كان يتدرب عليها الطالب فى مدارس الخطابة، وهى عبارة عن نصيحة يقدمها الطالب لإحدى الشخصيات الحقيقية الشهيرة فى لحظة حاسمة فى حياتها؛ بمعنى أن يتقمص الطالب شخصية أحد المشاهير الذين تواجههم أزمة ويطلق لخياله العنان. محدثًا نفسه ليقرر هل يفعل شيئًا معينًا أم لا. ومن أمثلة الشخصيات التى تم تناولها فى تلك المدارس الإسكندر الأكبر وشيشرون وغيرهما. ومن الصعب أيضًا إيجاد كلمة عربية دقيقة لترجمة هذه الكلمة اللاتينية، وقد تخير لها أحمد عتمان مسمى "المقالات الخطابية" (انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها).

سينيكا التعارض بين البراعة الفنية الفائقة للخطابة العامة والنزاعات الحقيقية فى قاعة المحكمة. كانت قاعة الاستماع auditorium مركزًا للاهتمام البلاغى فى شبابه، وهى التى خطب فيها أوفيديوس فى مقتبل عمره، واستولت هذه العروض البلاغية على ألباب الآباء والمعلمين وحضر كل من أوغسطس وأجريبا Agrippa لسماع أشهر المؤدين، مثل البلاغيين بوركيوس لاترو Porcius Latro، وأريليوس فوسكوس Arellius Fuscus وهاتيريوس Haterius. وكيستيوس Cestius، وهم يمثلون شخصية المدعى عليه أو موجه التهمة، مستغلين العبارات الموحية بالتناقض فى قضايا خيالية، مثل جريمة الزنا والاعتداء على المحارم، والقتل، والحرمان من الميراث. وربما قادت شعبية هذه العروض البلاغية أسينيوس بولليو إلى التجديد عن طريق قراءة كتاباته التاريخية فى تلاوة عامة (المناقشات الخطابية ٤، ٢). ومن ثم حلت ثقافة شفهية محل العصر الشيشرونى عصر القراءة والتأمل، مع النتيجة الطبيعية الحتمية وهى الاهتمام الأكبر بالإبجراما البارعة فى إيجازها، وليس الجدل الطويل فى التأليف.

كثيرًا ما اقتبس استهلال سينيكا للكتاب الأول دليلاً على الاعتراف بتدهور الخطابة الرومانية، ولكن أسلوبه كان بالتأكيد أكثر حيوية من محتواه. نقطة الانطلاق هى تفوق تلك الأصوات الآتية من الماضى بوصفها النماذج التى يحاكيها أبناء سينيكا، وكذلك جدوى تنوعها، ويناقش سينيكا أنه من الخطير دائمًا أن يقوم أسلوب شخص ما على نموذج واحد، وهذا الأمر أكثر خطورة الآن من أى وقت آخر، طالما أن الخطابة الرومانية آخذة فى التدهور المستمر منذ موت شيشرون. وبتعاليم معلم الأخلاق يلقى سينيكا بمسئولية تغير الأسلوب نحو الأسوأ على التراخى والتخنث الموجودين لدى الشباب، مستشهدًا بنفس مظاهر النمط الشبابى التى شجبها بطله كاتو (الرقيب) قبل مائتى عام مضت. تتم إدانة تخنث الأسلوب بدون تحديد عيوب المفردات، والإيقاع، أو بناء الجملة عن القليل، وسيقدم ابن سينيكا إيضاحًا أفضل (الرسائل، ١١٤)، حين يقارن بين حياة مايكيناس المترفة وبين تدهور أسلوبه وذوقه السيئ كما يتضح من نثره وشعره.

مع أن الخطابة لها بعض المتعة بالنسبة لدارسى النظرية الأدبية المحدثين بوصفها

نوعًا من الخيال[٤]. فإن مادة سينيكا تمتعت على نحو أساسى باهتمام مؤرخى الأسلوب: فهو يورد أقوالاً مأثورة متميزة وتحولات فى طريقة التعبير بدلاً من تقنيات الجدل والترتيب. وفى هذا الخصوص فإن التعليمات فى المنهج، المقدمة عن طريق "حفلات إلقاء الخطب الصغرى" المنسوبة إلى كوينتيلياتوس تعطى صورة أوضح للتدريب المقدم عن طريق "المناقشات الخطابية". ومع ذلك فمقتطفات سينيكا تظهر أن الأسلوب الحاد الذى نربطه بالعصر النيرونى كان متطورًا بالفعل قبل ذلك بحوالى مائة عام. صيغت العبارات القصيرة فى مفردات النثر الأساسية لتحمل قدرًا من السخرية أو الغمز واللمز عن طريق إيجازها المفرط أو جرأتها فى التعبير.

تظهر هذه المذكرات، على أية حال، أيضًا تقدير سينيكا للشعر المعاصر وتقدم صورًا لمتحدثين فرادى، وهى التى تحمل فن النقد الوصفى الذى برع فيه ديونيسيوس الهاليكارناسى، إلى ما هو أبعد من "بروتوس" لشيشرون. إن ڤرجيليوس بالفعل كلاسيكي، فوق مستوى النقد بالنسبة للجميع إلا بالنسبة للمغرض، وهو يمتدح من أجل تحفظه فى مبالغتين طبيعيتين متشابهتين فى "الإينيادة"، ففى حين صور هوميروس الكيكلوبس يقذف بحجر كبير ("جبل قطع من جبل"، "الأوديسية"، الكتاب التاسع ٤٨١- ٤٨٢)، قنع ڤرجيليوس بقوله "جزء ليس بقليل من الجبل" (الإينيادة، الكتاب العاشر، ١٢٨). وحين كان ڤرجيليوس ينقل صورة قوات سفن أنطونيوس الحربية الضخمة فى أكتيوم، خفف من تصويره البلاغى بقوله: " قد تعتقد أن الكيكلاديس طافت هناك بعد أن اقتلعت" (الإينيادة، الكتاب الثامن، ٦٩١-٦٩٢) (المقالات الخطابية ١، ٢). عقد سينيكا مقارنة بين ڤرجيليوس وهوميروس منذ البداية، وفى هذه الحالة، يبدو أن سينيكا، بطريقة ساخرة، اعتمد على مايكيناس، الذى امتدح ڤرجيليوس؛ لأنه حقق العظمة دون أن يسقط فى هوة الانحدار. مرة أخرى ينقل سينيكا مناقشة مع يوليوس مونتانوس Iulius Montanus وأوڤيديوس عن اقتباس ڤرجيليوس من ڤارو من أتاكس فى ("الإينيادة"، الكتاب الثامن، ٢٦-٢٧): "كان الليل، وعلى الأرض مخلوقات متعبة، طيور وحيوانات، تغط فى سبات عميق". كان رد فعل

(٤) Trimpi, *Muses of One Mind*, pp. 306-27.

أوفيديوس مميزًا للطريقة الموجزة الحادة الجديدة: "كم كان أفضل لو أن الجزء الأخير من البيت الثانى قد اقتطع وانتهى البيت هكذا: "كان كل شىء فى ليل"[٥] (٧، ١، ٢٧-٢٨). يقدم سينيكا تقييمًا لاذعًا لمواهب أوفيديوس (٢، ٢، ٨-١٢): "تجنبه لخطب النزاع من أجل المقالات الخطابية الدرامية بسبب نفوره من الجدل، وعدم اكتراثه بالترتيب عند تقديم الأشياء المألوفة، تحمل خطبه خصائص الشعر المرسل نثرًا أو الأغنية المنثورة (carmen solutum)، وتحكمه فى استخدام المفردات فى الخطابة". فى مقابل هذه الأشياء يرى سينيكا أن الانغماس الذاتى أو الولع المفرط هو الذى جعل أوفيديوس عن قصد يبقى تمامًا فى الشعر، إنها عدم مقدرته على ترك ما هو مقبول على حاله. يرينا سينيكا أيضًا الشاعر وهو يضمن التلميح إلى فرجيليوس، "ليس على سبيل السرقة الأدبية، بل واضح اقتباس يمكن إدراكه" (المقالات الخطابية ٣، ٧). و نظرًا للمنزلة المعترف بها لفرجيليوس صار التلميح الأدبى إليه حلية مسيطرة على الشعر اللاتيني، حيث يلجأ الشعراء إما إلى التوسع فى شكله الشعرى أو يوجهونه لوجهة جديدة. وعلى الرغم من أن سينيكا أدرك أخطاء أوفيديوس، فهو يستطيع أن يطلق على موهبته "مصقولة جيدًا، وجذابة، وساحرة" (المناقشات الخطابية ٢، ٢، ٨). يا له من فاصل رقيق ذلك الموجود بين الرشاقة المستحسنة وتخنث الشباب المستهجن!

كانت هذه الأحكام بالضرورة مفككة، لكنها توحى ببعض المسائل النقدية فى تلك الفترة. ولكى نظهر ذخيرة سينيكا النقدية الخاصة وقوته فى التشخيص بالكلمات يجب أن ننظر إلى تصويره للخطباء العظماء. يجسد أريليوس فوسكوس فى وقت واحد الخلط بين مميزات الشعر والخطابة، والتى سوف تزداد فى أدب القرن الأول، وكذلك الصفات التى تم الاعتراف بها على أنها آسيوية رومانية[٦].

"كانت تفسيرات explicatio أريليوس فوسكوس متألقة، ولكنها متقنة ومتشابكة، والزينة عنده خادعة أكثر من اللازم،وترتيبه للكلمات أكثر تخنثًا مما يمكن أن يجيزه عقل

---

(٥) ترجمه فى النسخة الإنجليزية Winterbottom, *Seneca* II, p.49.

(٦) Fairweather, *Seneca the Elder*, pp. 243-303.

فى تدريب من أجل مثل هذه المبادئ البسيطة الصارمة. كانت خطابته متفاوتة بدرجة عالية، أحيانًا صريحة، وأحيانًا أخرى بسبب حريتها الزائدة تأتى طوافة من موضوع لآخر واستطرادية. تحدث فى المقدمات والمناقشات والروايات بجفاف، فى حين أنه فى الأوصاف منح الكلمات دائمًا حرية ذهبت إلى ما وراء القواعد – كان مطلبه الوحيد هو أنها يجب أن تتألق. لا يوجد لديه شىء حاد، أو قاسٍ أو فظ. الأسلوب رائع وبهيج وليس منمقًا"(٧) (المناقشات الخطابية ٢، ١). بدون إقرار تشخيص سينيكا لفساد الأسلوب نستطيع أن نكتشف من خلال هذا الإعجاب بالشكل كلاً من التركيز على وحدة الجملة المفردة، والتى قد تقوض تنظيم الأعمال النثرية فى الجيل التالي، وأيضًا الأهداف الجديدة للصقل والنعومة cultus, nitor وهى ساحرة فى الشعر، ولكنها غير ملائمة للنثر المنافس. يبدو الأمر كما لو كان شكلاً استعراضيًا يحل محل شكل النثر الجدلى حين يصير العرض دراميًا، ويحل مشاهدو الإلقاء والخطابة محل مجلس الشيوخ أو الجمعية السياسية.

٢- سينيكا الأصغر وبترونيوس

من غير الواضح إلى أى مدى علينا أن نعزو لسينيكا الأكبر المنجزات الأدبية لابنه الأشهر. احتجبت خطابة سينيكا الأصغر Seneca Iunior بسبب قيامه بالخدمة كاتبًا ملازمًا لنيرون، ولكنه كان تقريبًا فى كل جنس أدبى آخر مجددًا ومتألقًا؛ فهو هجاء، وكاتب مقالات، وكاتب رسائل، فى حين سيطر فى الشعر التراجيدى على النخبة الجديدة لعصر نيرون. كان من الشائع الحديث عن ثورة أدبية نيرونية، ولكن برغم وجود صلات ما بين عمل سينيكا وابن أخيه لوكانوس Lucanus، فلا يوجد نمط أدبى واحد يوحد عملهما مع عمل كاتب الساتورا الرواقى بيرسيوس Persius، أو رواية بترونيوس Petronius التى تصور حياة المتشردين.

لم تتعارض مبادئ سينيكا الأصغر الفلسفية مع تقديره للشعر، وتظهر مقطوعات من عمله المبكر "فى الحياة" De vita (٢، ٢، ٥–٦)، وكذلك "الرسائل" (١٠٨، ١٠) أنه إتبع

(٧) Winterbottom, *Seneca* I, pp. 197-8.

أرسطو وليس أفلاطون فى تمييز العواطف البديلة للمشاهدين الدراميين عن العواطف الشخصية المدمرة التى ينبغى على الرواقيين أن يتجنبوها، كما أنه شارك كليانثيس Cleanthes تحبيذه للشعر أداةً أكثر حيويةً وبروزًا للتعليم الأخلاقي. وعلى الرغم من أن سينيكا الأصغر كان مزدريًا لإنيوس (كما نعرف من أولوس جيلليوس المذكور أدناه) فإنه كان يحترم ڤرجيليوس وأوڤيديوس، ولجأ إليهما بصفة رئيسة من أجل النقول الأخلاقية وليس من أجل التحليل الجمالى أو البلاغي. وتوضح الرسالة رقم (٨٨) الأشكال الكثيرة للنقد والتفسير الفرجيلى المعاصر. ولكن النحويين، مثلهم مثل الأخلاقيين، كانوا يميلون إلى التركيز على البيت الواحد وليس على المستوى الملحمى الأوسع ومتعدد الجوانب. هناك رسالة نمطية وهى رقم (٧٩) تظهر معالجة سينيكا الناقد الرائد. وقد أظهر مراسله لوكيليوس Lucilius اهتمامًا بنظم شعر طبوغرافى عن صقلية Sicilia. وبالتأكيد لن يتردد لوكيليوس،على نحو ما يستحثه سينيكا، فى معالجة وصف جبل أتنا Aetna، طالما أن منجزات أسلافه (يضع سينيكا كلاً من ڤرجيليوس وأوڤيديوس فى ذهنه، وربما أيضًا مؤلف "إتنا" مجهول الاسم) لم تستنفد إمكانات الموضوع تمامًا، وإنما ببساطة وسعت نطاقه: "آخر رجل يكتب لديه أفضل الظروف؛ فهو يجد الكلمات جاهزة تحت يده، وستتخذ مظهرًا جديدًا بمجرد إعادة ترتيبها" (٧٩، ٥). يرى سينيكا ذلك تحديًا. مناقشًا أن الشيء الأفضل يمكن دائمًا أن يحاكى ويبارى، حتى وإن كان من العسير التفوق عليه. وفى رسالة أخرى، وهى رقم (٨٤) يدرس سينيكا تقليد النماذج الشعرية ويطور تشبيه هوراتيوس البندارى (نسبة إلى بنداروس) للشاعر بأنه كنحلة تتغذى على حبوب اللقاح من مختلف الأزهار. ويزعم سينيكا أننا ينبغى أن نقرأ مثلما يفعل النحل[٨]، منظمين مادتنا على حدة قبل دمجها فى نكهة واحدة مركزة، الأكل المهضوم فقط يمكن أن يمتص تمامًا فى تيار الدم، والطعام الفكرى المبلوع برمته سيكون مجرد علف للذاكرة، وليس غذاء للعقل. مرة أخرى، يرى سينيكا العلاقة الحقيقية بين النموذج الأدبى الأصلى والمحاكى كتلك الموجودة بين الأب والابن، بدلاً

---

(٨) قارن هوراتيوس، الأغانى ٤، ٢، ٢٧-٣٢: "أنا، مثل نحلة..."، لاحظ لعب سينيكا بكلمة legere، والتى تعنى كلاً من المعنيين "يجمع" و "يقرأ".

من التشابه العقيم للصورة غير الحية والوجه الحي.

وعلى الرغم من أسلوب سينيكا اللاذع فى الأسئلة المزعجة، والأوامر، والتناظر التعليمي، فقد ورث عن والده إزدراء الأسلوب المتخنث المنغمس فى الذات، وقد انصرفت أشهر رسائله وهى رقم (١١٤) إلى مناقشة أسباب الذوق السيئ فى الأسلوب، فاحصة طراز التجاوزات المتعددة مثل الغلو، والإيجاز الغامض، أو الشطط فى المجاز. وهنا يعرض المفردات المغالى فيها لدى مايكيناس، وأسلوبه فى التعبير، والإيقاع، وهو تحذير مروع بأن أسلوب الشخص يعكس طريقته في الحياة. تعرض هذه الرسالة باختصار تكلف الأجيال السابقة: إيجاز سالوستيوس واستخدامه للألفاظ المهجورة، والخشونة، والمبالغة فى تبديل مواضع الكلمات hyperbaton من أجل خلق التشويق والترقب. أو نقيض ذلك، والتركيب الناعم العذب أكثر مما ينبغي، الذى هو أقرب للأغنية منه للخطبة، أو مرة أخرى الجمل القصيرة التى تسرى مسرى الأقوال المأثورة sententiae، والمفككة أكثر مما ينبغي، والمتكلفة، أو المتأنقة بلاغيًا، ذات صوت أكثر رنينًا مما لها من معنى. ووراء مثال مايكيناس الصريح، من السهل أن نرى تساهلات نيرون، الذى لا يمكن أن ينتقد شخصيًا فى حياته أو فنه، ولكن السخرية القصوى لهذه الرسالة اللاذعة والمسلية هى وصف سينيكا لنزعة المحرض، ودافعه:

"بمجرد أن يعتاد العقل على احتقار المألوف والشعور بأن المعتاد صار مبتذلاً، فإنه يبحث عن التجديد فى الكلام أيضًا ... مثل هذه الأخطاء يقدمها ذلك الفرد الذى يملك زمام البلاغة فى وقت معين، آخرون يقلدون هذه الأخطاء وينقلها الواحد للآخر" (١١٤، ١٠ و١١٤، ١٧).

وهكذا فى جيل لاحق يتأسف كوينتيلياتوس على التأثير الضار لسينيكا ذاته على الجيل الأصغر:

"معجبو سينيكا أحبوه بدلاً من أن يقلدوه: كانوا أدنى منه بقدر ما كان هو أدنى من

القدماء ... كانت له شعبية بسبب أخطائه وحدها(*). بدأ كل واحد فى إعادة إنتاج ما كان قادرًا هو على إعادة إنتاجه، وفى تفاخر معجبى سينيكا بأنهم يتحدثون بأسلوبه شوهوا سمعة سينيكا.. وبقدر ما يسير أسلوبه، يوجد الكثير من الفاسد والخطير بصفة خاصة، لمجرد أن الأخطاء المتكررة تكون شديدة الجاذبية. قد يرغب المرء لو أن سينيكا كتب مستخدمًا عبقريته الخاصة، ولكن بملكة تمييز تنتمى لشخص آخر". (كوينتيليانوس، ١٠، ١، ١٢٦- ١٢٧ و ١٠، ١، ١٣٠)(٩).

كان كوينتيليانوس شيشرونيًا، وكان لانتقاداته لسينيكا بعض التأثير على معايير النثر اللاتينى لدى الجيل التالي، وأيضًا فى القرن الخامس عشر، غير أن المعارضين لشيشرون فى القرن السادس عشر انجذبوا مرة أخرى لنموذج سينيكا.

قيل إن بترونيوس(١٠) حاكى بسخرية أسلوب سينيكا النثرى فى الحكمة الأخلاقية لشخصية الحكيم جاهز الصنع يومولبوس Eumolpus. وبطريقة أخرى من غير الواضح إذا ما كانت الآثار الأدبية التى تحاكى أثرًا سابقًا والموجودة فى "الساتيريكا" Satyrica(**)، هى محاكاة ساخرة لمؤلفين بعينهم، طالما أن بترونيوس يعزو تعليقاته الأدبية وتأليفه إلى شخصيات مضحكة. إن شجب بترونيوس لمدارس الخطابة بسبب موضوعاتها الجوفاء، وشجب التنشئة السيئة للصغار الكسولين والمخنثين بواسطة البلاغى المتحذلق أجاممنون Agamemnon فى الصفحات الافتتاحية "للساتيريكا"، يقترب من محاكاة سينيكا الأكبر محاكاة ساخرة، ولكن الموضوع ظل يؤخذ بجدية لدى كوينتيليانوس أو ميسالا المحافظ فى "محاورة" تاكيتوس، فى الجيل الذى تلى موت بترونيوس(١١). حقًا، إن بعضًا من شكاوى

(*) عن أخطاء سينيكا الجذابة راجع أحمد عتمان: الأدب اللاتينى "العصر الفضى". ص ١٢١-١٢٢

(٩) قارن ما كان Anthony Trollope يقوله عن ديكنز Dickens ومقلديه، في:
Autobiography, ch. I.

(١٠) Sullivan, "*Literary feud*", pp. 435-67.

(**) اشتهر هذا العمل خطأ باسم "الساتيريكون" Satyricon والعنوان الصحيح هو "الساتيريكا" Satyrica أو كتب الساتيريكا. Satyricon libri (المحرر).

(١١) George Kennedy, "*Encolpius and Agamemnon in Petronius*", AJP, 99 (1978), pp. 171-8.

أجاممنون، مثل الاستيراد "الحديث" للأسلوب الفاسد من آسيا، كان يمكن أن تقدم علـى يـد ديونيسيوس الهاليكارناسى أو معارضى شيشرون الأتيكيين فى فترة الجمهورية.

الاقتباسان الشعريان الشاملان اللذان وضعهما يومولبوس لهما نظام مختلف. عولجت الأوزان الإيامبية الثلاثية التى تروى فى شعر درامى موضوع لاؤكوون Laocoon الفرجيلى والحصان الطروادى (الساتيريكا ٨٩)، وكأنها محاكاة ساخرة لتراجيديا سينيكا، ولكنها تشترك مع سينيكا فى الملامح العامة فقط. كتب بومبونيوس Pomponius(*) أيضًا على سبيل المثال، تراجيدية طروادية، ومن هنا فهذه الأبيات يمكن أيضًا أن تكون محاكاة ساخرة لبومبونيوس مثلما هى لسينيكا. يعد العمل المسمى "الحرب الأهلية" Bellum Civile. (الساتيريكا ١١٩-١٢٤) مشكلة أكثر تعقيدًا حتى الآن. فبالنظر إلى عنوانه، من الطبيعى أن نفترض أن هذا العمل يرتبط بملحمة لوكانوس العظيمة "الحرب الأهلية". ولكن توجد مشكلات فى الترتيب الزمنى وكذلك مشكلات أدبية تتعلق بهذا الافتراض. يعتقد عمومًا أن لوكانوس نشر ثلاثة كتب فقط قبل موته فى العام نفسه مثل بترونيوس (٦٥م)، وأن بترونيوس ربما كان لديه قليل جدًا من الوقت يعرف فيه هذا العمل. ويبدو أن هناك رد فعل مباشر على لوكانوس فى تعليق يومولبوس الاستهلالى على تدفقه الشعري، مما يؤكد الحاجة إلى الإلهام ويؤكد مرة أخرى الممارسة الفرجيلية المتمثلة فى تضمين التدخل الإلهى فى الملحمة. ولكن بقدر ما نعلم، فقد كان لوكانوس أول شاعر يغفل هذا العنصر. غير أنه كانت هناك قصائد حرب أهلية كتبها كورنيليوس سيفيروس Cornelius Severus ورابيريوس قبل ملحمة لوكانوس. تعود غالبية مؤثرات لوكانوس المزعومة بالكثير إلى فرجيليوس ولا يمكن حقاً أن تصنف على وجه الدقة إلا أن يطلق عليها ما بعد الفرجيلية. قصيدة بترويتوس منتفخة أكثر من اللازم، ولكنها ليست منزوعة القدرة على التأثير، بعيدًا عن إفراطها فى الشخصيات الإلهية ونصف الإلهية – وهى بالتحديد النقطة التى تختلف فيها عن لوكانوس. بالتأكيد لم يكن بترونيوس إذن، مهاجمًا

(*) لم تحدد كاتبة هذا المقال هنا من هو بوميونيوس المقصود: هل هو الشاعر المسرحى بومبونيوس الذى ازدهر حوالى ١٠٠ إلى ٨٥ ق. م ؟ أم الشاعر المسرحى بوبليوس سيكوندوس بومبونيوس Publius Secundus Pomponius قنصل عام ٤٤م .

للوكانوس، ولكنه بدلاً من ذلك أظهر قصور أولئك النقاد الذين قد يؤيدون وجود ملحمة على النمط الفرجيلى بزخارف خارقة للطبيعة على الطراز الشائع آنذاك. يجب أن نعترف بأن كتاب الهجاء اللاتين كتبوا هزلاً، وليس محاكاة ساخرة بارعة. كما قدم مؤلف "قصائد صغيرة" Catalepton(*) صورة هزلية لفنتيديوس Ventidius(**)، بدلاً من فاسيلوس phaselus(***)، عند كاتولوس، وذلك عن طريق تطبيق شكل القصيدة الأخيرة على موضوع متنافر ومبتذل. أما سينيكا فعن طريق تضمين تنويع على الرثاء الذى قدمه فى مسرحية "هرقل مجنوناً" Hercules Furens، وذلك خلال رثائه الساخر لكلاوديوس Claudius فى عمله "التقريع"(****) Apocolocyntosis؛ فهو لم يقدم محاكاة ساخرة لتراجيديته، و إنما قدم صورة هزلية للإمبراطور المتوفى. إن ما يشكل الأساس لتمارين

(*) Catalepton وتعنى " الصغائر" . طبقًا لسويتونيوس كتبها فُرجيليوس فى شبابه، وهى عبارة عن ١٤ قصيدة قصيرة مختلفة الوزن والمحتوى ، ثم هناك قصيدة خامسة عشر عبارة عن خاتمة ربما أضافها الناشر . وقد اختلف النقاد فى العصر الحديث بشأن هذه القصائد : فريق يرى أنها جميعًا من نتاج فُرجيليوس ، بينما يرى فريق آخر أنه مشكوك فى صحة نسبتها إليه . ويرى فريق ثالث أن بعض هذه القصائد فقط لفُرجيليوس .

(**) بوبليوس فنتيديوس (قنصل ٤٣ ق.م) ، من أصل إيطالى . كان أحد أتباع يوليوس قيصر، واستطاع عن طريقه أن يدخل مجلس الشيوخ. تولى منصب البرايتور عام ٤٣ق.م . وبعد هزيمة أنطونيوس فى موتينا Mutina وقف فنتيديوس إلى جانبه بجيوشه التى كونها فى مدينته الأصلية بيكينوم Picenum ومكافأة له على ذلك صار قنصلاً فى العام نفسه. قام فنيديوس ببعض الاعمال العسكرية فى آسيا ضد البارتيين وحقق بعض الانتصارات . ثم عاد إلى روما واحتفل بانتصاره ٣٨ق.م ، ثم مات بعد ذلك . وكرم بجنازة شعبية . وظل انتصاره يذكر حتى بعد موته بفترة طويلة كما نعرف من المؤرخ تاكيتوس . أطلق على فنتيديوس على سبيل الإساءة إليه (mulio) أى متعهد البغال ، وذلك لأنه ربما كان يعمل متعهدا للجيش . ولا يمكن إثبات أنه هو سابينوس سائق البغال (mulio) المذكور فى (" الصغائر " / ١٠) المنسوبة لفرجيليوس .انظر الحاشية التالية.

(***) كلمة phaselus تعنى سفينة صغيرة . والمقصود هنا السفينة التى استقلها كاتولوس من ولاية بيثينيا Bithynia بآسيا الصغرى عائدا إلى موطنه ، وتحدث عنها فى القصيدة الرابعة. تطالعنا القصيدة بالبيت التالى :

Phaselus ille,quem videtis, hospites. " تلك هى السفينة ، التى ترونها ، أيها الزائرون "

ومثل هذا الموضوع يعد من الموضوعات الشائعة فى الأدب، وأسلوب عرضه شبيه بالإبجراما الجنائزية. وقد كتبت محاكاة ساخرة لهذه القصيدة فى مقطوعة بإحدى القصائد الصغيرة (Catalepton) التى تنسب إلى فُرجيليوس. تبدا مقطوعة سابينوس، سائق البغال السابق ، بالبيت التالى:

Sabinus ille, quem videtis, hospites. (Catalepton 10).

" ذاك هو سابينوس ، الذى ترونه ، أيها الزائرون ".

(****) عن معنى مسخ الإنسان إلى نبات القرع، وعن هذا العمل الساخر راجع أحمد عتمان: الأدب اللاتينى العصر الفضى. ص ١١٩.

بترونيوس الشعرية هو بلا ريب رفضه لملل المحافظة على القديم، وهو ملمح وضعه فى نفس الصف كالمجددين فى النهضة الأدبية النيرونية.

٣- "محاورة" تاكيتوس

ربما يكون المصدر الوحيد الأكثر تأثيرًا لكل من التاريخ الأدبى والنقد الأدبى فى القرن الأول هو "محاورة عن الخطباء" Dialogus De Oratoribus للمؤرخ تاكيتوس. هذا العمل البارع يستغل شكل المحاورة الشيشرونية ليسترجع أو يتخيل مناقشة دارت فى بيت الشاعر الدرامى كورياتيوس ماتيرنوس Curiatius Maternus فى السنوات المبكرة لحكم فسباسيانوس Vespasianus، وهى فترة شباب تاكيتوس. وفى حين يتفق الدارسون الآن على أن "المحاورة" كُتبت بعد تاريخها الدرامى بأكثر من عشرين عامًا، فلا يزال يوجد خلاف حول تاريخها بالنسبة لأعمال تاكيتوس الصغرى الأخرى: "جرمانيا" Germania، و"أجريكولا" Agricola، بل والأهم تاريخها بالنسبة لعمل كوينتيلياتوس: "تعليم الخطابة" Institutio Oratoria، وعمل بلينيوس Plinius "المديح" Panegyricus، الذى يحوى مدحًا للبلاغة المعاصرة فى خطبة شكر قدمت لترايانوس Traianus فى أوائل عام ١٠٠م. وربما كان الكاتب التراجيدى ماتيرنوس هو "السوفسطائي" الذى أعدمه دوميتيانوس Domitianus. وربما كتبت "المحاورة" بعد عمل كوينتيليانوس سالف الذكر، ولكن قبل خطبة بلينيوس، صديق تاكيتوس، والتى قد تناقضها من نواحٍ أخرى بجفاف شديد(١٢). ونظرًا لأن "المحاورة" هى عمل قائم على التغيير الجذرى، بقى خارج الاتجاه السائد للنقد الروماني، ونظرًا لأنها تزعم وصف الأحوال فى السبعينيات بعد الميلاد؛ لذا يجب أن نناقشها قبل دراسة كوينتيليانوس، الذى انعكس عمله، المكتمل تأليفًا حوالى ٩٢م. على كتاب روما ونقادها اللاحقين.

تم تحديد خلفية "المحاورة"؛ فقد قدم ماتيرنوس لتوه قراءة عامة لمسرحيته التراجيدية الرومانية حين زاره اثنان من خطباء الصدارة وهما ماركوس أبير Marcus

---

(١٢) T.D.Barnes, "*The Signifcance of Tacitus "Dialogus de Oratoribus*', HSCP, 90 (1986) 225-44& '*Curiatus Maternus*' Hermes, 109 (1981) 382-4.

Aper، ويوليوس سيكوندوس Iulius Secundus. وفيما بعد لحق بهما فيبستانوس ميسالا Vipstanus Messalla المتمسك بالتقاليد، تمامًا مثلما لحق كل من كاتولوس Catulus وأخيه غير الشقيق بالمتحدثين فى الكتاب الثانى من عمل شيشرون "عن الخطيب". ربما يوجد تناقض متعمد مع عمل "عن الخطيب"، وذلك فى استخدام صيغة الجمع "عن الخطباء" فى عنوان "محاورة" تاكيتوس، بالطريقة نفسها التى يتناقض بها الاعتراف النسبى بالتشكيلة المتعددة للخطيب فى زمن تاكيتوس مع موضوع شيشرون عن الخطيب الواحد المثالي. ينبثق التحدى بالتأكيد فى الجملة الافتتاحية:

"لماذا يفتقر عصرنا بصفة خاصة إلى أى تميز فى الخطابة، لدرجة أنه فقد تقريبًا مسمى الخطيب Orator؟"

ولكن فى الثلث الأول من النص، وقبل دخول ميسالا (١٤) ؛ فالموضوع هو المنافسة بين الخطابة والشعر باعتبارهما حرفتين لرجل الأدب، مع دفاع ماتيرنوس عن اختياره للشعر رغم نجاحه خطيبًا. وطالما أن شعر ماتيرنوس شعر سياسى كما هو معترف به، بل إنه جدلي، فإن دفاعه عن الشعر، الذى يقوم على الانفصال البرىء عن الحياة العامة بالنسبة لشخص فرجيليوس، يجب أن يقاس عن طريق اختياره الخاص للمادة. ثانيًا فإن أبير، تمشيًا مع شخصيته وهو حديث العهد بالشهرة والسلطة، يمتدح الخطابة، ليس من أجل دفاعها عن العدالة، أو الحرية، ولكن من أجل القوة، والتأثير، والثروة التى تجلبها للمتحدث. لم يذكر أبير شيئًا فى النصف الأول من عمله عن الخطابة السياسية التأملية، غير أن الموضوعات والجمهور المذكور هم موضوعات وجمهور المحامى القضائى؛ فمجلس الشيوخ، والجمعية الشعبية، والمحاكم حل محلها البلاط وسماع الدعاوى القضائية أمام مجلس الشيوخ والإمبراطور. مرة أخرى، فنماذج أبير للنجاح العصرى هم "الوشاة" سيئو السمعة، وهم رجال وضيعو المولد، ذوو موارد محدودة، وأخلاقيات غير لائقة، وهم الذين صعدوا إلى أعلى منصب وسيطروا على المجتمع عن طريق المنافع التى يستطيعون وحدهم أن يمنحوها للإمبراطور.وصف أبير فى حد ذاته يدينه بإساءة استخدام فنه. وفى مثل هذا السياق الاجتماعى – السياسى لا يوجد مجال للخطابة السياسية الحقيقية. فى هذا الوقت

ذاته يزعم ماتيرنوس براءة الشعر وأصله المقدس، ذاكرًا إنجازات فرجيليوس، وأوفيديوس، وفاريوس فى العصر الأوغسطى ويفاخر بالتأثير السياسى لتراجيديته هو، وهى التى حطمت نفوذ أحد محاسيب نيرون الفاسدين. اتهم أبير ماتيرنوس بالمجازفة بعداء الإمبراطور، فيجيب ماتيرنوس بأن فرجيليوس تمتع باستحسان الإمبراطور وبشهرة شعبية.

لا يسهم هذا الاستهلال سوى بالقليل بالنسبة للقضية الرئيسة، بالإضافة إلى إعداد مشهد الأحداث. غير أن وصول ميسالا، تواقًا لمناصرة المدرسة القديمة – وهم خطباء عصر شيشرون – ضد المتحدثين الجدد، يفجر دفاعًا قويًا مستميتًا من جانب أبير (١٦-٢٣). وتستمر الأصوات السياسية الخافتة: على سبيل المثال. فى محاولة أبير إثبات إلى أى مدى من الحداثة ما زال القدماء antiqui حقيقة، ولماذا يحدد عام موت شيشرون ببداية فترة الخمسين عامًا من وجود أوغسطس فى السلطة؟ نجد أن تأكيد أبير الرئيس هو أن أشكال الكلام وأساليبه تتغير بصورة طبيعية على مر الزمن: فهو يحقر من شأن جماهير القرن المنصرم بسبب سذاجتهم فى التأثر بالتخطيط القانونى الجاف لنظام هيرماجوراس Hermagoras، وبالأشياء المألوفة المنتشرة، وبفلسفة الهواة. وعلى النقيض فإن الجمهور الحديث المتطور يفتقر إلى الصبر، ويتوقع أن تقدم له التسلية، سواء أكان هذا الجمهور من عابرى السبيل، أم من الطلاب، أم من الحكام المستبدين المشغولين الذين يقررون بأنفسهم القانون، ويفرضون حدودًا زمنية على الدفاع. هؤلاء المستمعون يتوقعون أن يجدوا الصقل والتأنق cultus، أى الخطبة التى تسر الأذن بالأقوال المأثورة والزخارف الشعرية المقتبسة من هوراتيوس، وفرجيليوس، ولوكانوس. يبدو أن القدر الكبير من نقاش أبير هو صدى لتوصيات هوراتيوس المقدمة فى التماساته لأوغسطس (٢، ١) من أجل الشعراء الجدد ضد القدامى veteres، وصدى لطلبه للجمال والجاذبية فى الشعر الدرامى والملحمي. ولكن النقاء والسمو المعترف بهما غايات للشعر لدى هوراتيوس[١٣] يلائمان

(١٣) الرسائل ٢، ١، ١٦٥-١٦٦: الطبيعة سامية وحادة natura sublimis et acer هذا هو أول استخدام لكلمة sublimis فى سياق النقد الأدبي. ينطبق على الأخلاق وليس الأسلوب، ولكنه يوحى بانتقال الكلمة الإغريقية hupsos (السمو) إلى اللاتينية. ربما جاءت الفكرة الجديدة من كايكيليوس، انظر أدناه، الفصل العاشر، القسم الثالث.

بدرجة أقل الخطبة القضائية أو الخطاب التأملي. ونستطيع أن نرى من خلال حماس أبيــر، لماذا اعتبر الناقد من الطراز القديم أن هذه الملامح فاسدة وضعيفة. ومرة أخرى. فــبعض مناقشات أبير هى صدى لشيشرون فى عمله "بروتوس". فمثلما أظهر شيشرون التنوع بين الكثير من الخطباء الأثينيين الممتازين، وجميعهم يستحقون تسمية أتيكي، كذلك أكــد أبيــر تعدد الخطباء الرومان الجمهوريين. ومن وجهة نظر أبير فهو مثل شيشرون، مجدد هــوجم بغير وجه حق، ومتفوق على نقاده، وشيشرون أيضًا، كما يزعم أبير (٢٢)، طبّق الــصقل والتأنق cultus على خطبه، وقدّم قول الأقوال المأثورة، على الأقل فى آخر خطبه بعــد أن وجد "أفضل أسلوب للحديث".الشيء العسير هو اقتباس المقاطع المكتوبة عن الرأى البلاغى القويم لميسالا المصدق.

ما يرفضه أبير فى الخطابة المبكرة، كما هو الحال فى الشعر والكتابة التاريخية، هو أى شيء طويل النفس أو يفتقر إلى التأثير tardus, iners، وفوق كل شيء عبادة الألفــاظ المهجورة من القرن الأول للأدب الروماني. أما ما امتدحه أبير فى محاوريه فهو نقاء لغتهم وابتكارهم، والترتيب، وتمكنهم من الشكل المطول أو الموجز، وبناؤهم للجمــل، والأقــوال المأثورة الحية، والتأثيرات العاطفية، وبصفة خاصة " صراحتهم المنضبطة"، أو كما يمكــن أن نقول، الرقابة الذاتية.

القسم الوجيز الأول من رد ميسالا (٢٥–٢٦) يخالف أبير؛ فالقدامى antiqui، رغم اختلافهم فى العبارات الاصطلاحية، فإنهم يشتركون فى معايير ونماذج عامــة. فمــن قبــل شجب ميسالا السمات الآسيوية للخطباء الإغريق المعاصرين، والآن اختار أمثلة سيئة فــى روما مثل تخنث مايكيناس، وتعاويذ جالليو Gallio. وفى تقديره أن خطباء عــصره لــديهم عبث الممثلين، وطيشهم، وحريتهم. وهذه نقطة تحول. ترك ماتيرنوس الآن السؤال الأصلى عما إذا كان الخطباء القدامى أكثر تفوقًا، وصارت القضية هى فقــط لمــاذا ذلــك. أضــفى ماتيرنوس الصفة السياسية على المناقشة متبنيًا عبارة أبير "الصراحة المنضبطة". ويصرح ماتيرنوس بأننا فقدنا حرية الكلام التى كانت لدى القدماء، أكثر حتى مما فقــدنا فــصاحتهم (٢٧، ٣). أما باقى الحوار فهو مقسم بين ميسالا، بموضوعه عن المحافظة على القديم فى

الجانب التعليمي، وماتيرنوس، الذى يتبنى المناقشة السياسية. وهكذا دعا ميسالا أولاً (٢٨-٣٢) إلى تنشئة أخلاقية للصغار، وأحيا النموذج الشيشرونى للتعليم القائم على أساس رحب، رافضًا مدارس الخطابة القائمة على التدريب من أجل الحياة الواقعية. عندئذ فى خطبته الأخيرة (٣٣، ٤-٣٥)، تحت العنوان التقليدى exercitatio (التدريب)، أسف ميسالا على فقدان الممارسة الجمهورية القديمة التى كان من شأنها وضع الشباب تحت إرشاد الساسة المتقاعدين من أجل رؤية الحياة العامة وملاحظة التعامل مع الجماهير السياسية والقضائية. وإشارة ميسالا إلى الاجتماعات (٣٤، ٢) هى أول رسالة تذكير بالخطاب التأملى على وجه التخصيص، وعلى الرغم من أن نهاية خطبته وبداية رد ماتيرنوس فقدا من مخطوطاتنا، فإن مناقشته تفضى بوضوح لموضوع ماتيرنوس مرة أخرى. وكان لماتيرنوس الخطبة الختامية الساخرة، والتى تعترف بأنه عن طريق تناقض غير سار ازدهرت الخطابة قائمة على الصراع الأهلي، لدرجة أن اضطرابات السنوات الأخيرة من الجمهورية قدمت الدافع لخطابة قضائية وتأملية عظيمة. ومنحت الخطيب دورًا ونفوذًا: "الخطابة العظيمة، مثل اللهب، تتغذى بمادتها وتتوهج بحركتها وتنير وهى تحترق". (٣٦، ١).

أولئك الذين اعتادوا على تصوير تاكيتوس المتجهم للإمبراطورية ولمجلس الشيوخ، الذى كان بالفعل ذليلاً وعاجزًا عند موت أوغسطس، لا يمكن أن تفوتهم السخرية الموجودة فى مدح ماتيرنوس الجلى لعصره هو. نعرف من التعليق الشخصى للمؤرخ (تاكيتوس) فى "الحوليات" Annales (٤/٣٤-٣٥) أنه رأى أن العصور التى يصفها كانت مادة مغمورة مقارنة بالكفاح الوطنى من أجل الحياة أو الموت، والانتصارات المجيدة للجمهورية فى فترة توسعها. هذا المتحمس القادم الجديد للطبقة الحاكمة لا يمكنه أن يعتقد أن من الأفضل لروما أن تتوقف خطابتها فى الوقت الذى تصنع فيه القرارات بواسطة الحاكم الحكيم منفردًا بلا مناقشة.

وبما أن الخطابة ذاتها هامشية بالنسبة لمفهومنا للأدب، ولم تعد خيطًا ذا معنى فى حبل التاريخ الأدبي، فلماذا كانت "المحاورة" Dialogus مهمة؟ وماذا يمكننا أن نستنتج من

وراء نطاق خاتمتها المتملقة، بالنظر إلى مقدماتها وصياغتها؟ أولاً إدراك الأجناس الأدبية. لم يقدم تاكيتوس، المؤرخ المقبل، التاريخ بجدية على الإطلاق على أنه مسار أدبى بديل. ومنذ تأسف نيبوس Nepos على أن شيشرون مات بدون أن يقدم لروما عملاً عظيمًا فى التاريخ، فقد أسس كل من سالوستيوس وليفيوس الإنجاز الوطنى فى هذا الأجناس الأدبي. ومع ذلك يذكر تاكيتوس التاريخ باختصار فقط، وبطريقة غير مباشرة فى "المحاورة" وذلك حين يقوم أبير بتوجيه اللوم لمستخدمى الأساليب والألفاظ المهجورة لتفضيلهم سيسينا Sisenna وڤارو على معاصريه سرڤيليوس نونياتوس Servilius Nonianus وآوفيديوس باسوس Aufidius Bassus، بل إنه لم يذكر اسم هذا الأجناس الأدبي، رغم أنه عدد التراجيديا، والملحمة، والشعر الغنائي، والإليجي، والإيامبي، والإبجراما، وأشكال أخرى كأجزاء للخطابة (١٠، ٤). ربما كان من ميزة تقديم الخلاف على أنه صراع ثنائى بين التراجيديا والخطابة أنه يظهر دورهما المشترك بوصفهما أداتين لنقل المثل العامة: إحداهما مباشرة أكثر من اللازم، والأخرى أكثر أمنًا لأنها أكثر التواء. الصلة الأخرى بينهما تكمن فى التخصيب المتبادل المتزايد للشعر والخطابة، والذى تحدثنا عنه سلفًا. ميز كوينتيلياتوس (١٠، ١، ٩٠) الشاعر لوكانوس على أنه ملائم لأن يقلده الخطباء أكثر من الشعراء، ولكن خطباء هذا العصر أخذوا من الشعر بوضوح كل ما جرأوا على أخذه. وهنا ينبغى علينا ألا ننسى أننا نرى العالم الأدبى الرومانى من منظور خاص؛ فمحدثونا كانوا من السادة، أو على الأقل شخصيات عامة، ومن ثم فمعالجتهم الافتتاحية هى بلغة مهنة السادة ومن منطلق القوة الممنوحة لهم عن طريق الأشكال الأدبية المتنافسة. هناك تقليد قديم بأن التاريخ كان يكتب فى سنوات اعتزال الشخصية العامة، ومن هنا فلا يكاد يكون التاريخ مهنة تنافس الخطابة. فأعظم منجزات الأدب الرومانى فى الواقع لم تؤلف بهذه الدوافع، ولم تؤلف على يد رجال من مثل هذا العصر ومن مثل هذه الطبقة، وخيرًا نصنع أن نرى عمل تاكيتوس الرائع أساسًا بوصفه حوارًا عن العلاقة الملائمة بين الأشكال الأدبية الموجودة وبين الحياة العامة فى مجتمع بعيد عن السياسة.

وبصفة عامة اعتبر ترتيب أبير التدويرى للخطابة الرومانية، واضعًا موت شيشرون

إلى جانب نشأة الحكم الإمبراطوري، ومؤرخًا بداية الأسلوب الجديد بكاسيوس سيڤيروس Cassius Severus، آخر الخطباء الأوغسطيين، على أنه تصور تاكيتوس الخاص، أو أنه التفسير الشائع لدى جيله. ولكن حتى ميسالا لم يقبل سيڤيروس على أنه نقطة التحول نحو الاضمحلال المعترف به. وربما كنا فى الماضى مستعدين أكثر مما ينبغى لنقل وجهة نظر أبير لتنسحب على جميع منظرى القرن الأول، كما لو كانوا قد ربطوا فقدان الخطابة إما بالحكم الإمبراطورى أو بشخصية معينة مثل سيڤيروس[١٤]. أعلن ميسالا أيضًا أن أسينيوس بولليو حين دافع عن قضية متعلقة بوصية فى منتصف حكم أوغسطس "فترة طويلة من السلام... هدوء تام فى مجلس الشيوخ وبصفة خاصة التأثير المقيد للإمبراطور، اتحد كل هذا لإسكات الخطابة ذاتها، مثل كل شيء آخر" (٣٨، ٢). ولكن هذا التفسير جديد وثوري. ينبغى النظر إلى تحليل فساد الخطابة فى نهاية العمل المسمى "فى السمو"[*] على أنه صدى لوصف تاكيتوس المصبوغ بالصبغة السياسية. كانت تلك هى قوة ذلك الكتاب الصغير اللامع إلى حد أنه أعاد توجيه التحليل اللاحق لما يسمى " فساد الخطابة "، مستبدلاً تفسيرًا سياسيًا بالوصف التقليدى لرجل الأخلاق. ومع ذلك فأى من التفسيرين لا يعلل التدهور الواضح للشعر. فلا النواحى الأخلاقية. ولا الحرية السياسية ميزت عصر نيرون الذى أنتج شعرًا ذا أصالة وقوة، لماذا إذن نجد فى الجيل التالى فقط الملحمة المستمدة من أخرى، وإبجراما مارتياليس Martialis الواقعية؟ يحتاج التاريخ الأدبى فى المرتبة الأولى تفسيرًا أدبيًا للسببية.

٤- كوينتيليانوس

بالنسبة للأجيال اللاحقة، كان أبرز شخصية فى هذه الفترة هو كوينتيليانوس، أول أستاذ عام للبلاغة فى روما، والذى انعكست تعليماته على كل من شخصية ميسالا عند تاكيتوس، وعلى كتابات بلينيوس الأصغر. ليست جميع كتب كوينتيليانوس الاثنى عشر عن تدريب الخطيب (المنشورة حوالى ٩٥م) ملائمة على حد سواء للنقد الأدبي؛ ففى الكتابين

---

(١٤) Heldmann, *Entwicklung und Verfall*, pp. 255-86.

(*) راجع أدناه، الفصل العاشر، جزء ٣.

الأولين، حين عالج التعليم فى الطفولة، وفى المرحلة المبكرة من المراهقة، نقابل فقط نصائح أساسية بخصوص دراسة الطفل لهوميروس وفرجيليوس، مع قراءة إضافية لمسرحيات تراجيدية مختارة. وفى المرحلة التالية ينصح الصبى أن يقرأ ويتعلم مقتطفات من الكوميديا الجديدة، وأن ينهمك فى قراءة كتابات ليفيوس التاريخية بدلاً من سالوستيوس المتكلف بصورة خطرة، وكذلك شيشرون، أو أى خطباء ممن يشبهون شيشرون إلى حد بعيد (٢، ٥، ١٨–٢٠). بالنسبة للصغار، وكذلك بالنسبة للتلاميذ الأكبر، يقترح كوينتيليانوس قائمة كلاسيكية مستبعدًا منها المؤلفين القدامى المفضلين لدى محبى الألفاظ والأساليب المهجورة، ومستبعدًا كذلك الطراز الجديد للعرض المتأنق بلاغيًا والمتقلب فى الرأي. تشكل قائمة محتويات كوينتيليانوس الواردة فى (٢، ١٤، ٥) نظريته للشكل السكندرى الثلاثى الذى يظهر أيضا فى "فن الشعر" لهوراتيوس: سيكتب أولاً عن فن الخطابة، عندئذ عن الفنان المدرب، وأخيرًا عن وظيفة الفن، ولكن هذه التقسيمات لا أهمية لها إلى أن نصل للكتاب الأخير؛ حيث إن الكتب التسعة التالية جميعها تعالج تجليات الفن. هكذا بدأ كوينتيليانوس باستعراض الآراء حول تعريفات الخطابة، وتحليل أنواعها. كما ناقش أيضًا تحليل هيرماجوارس الموجه قضائيًا للمسائل القانونية. فالكتابان الرابع والخامس مخصصان للمناقشات فى قضايا المحكمة، والكتاب السادس لتقنية افتتاح الخطبة وختمها واستخدام العناصر المثيرة للعواطف **pathos** ورسم الشخصيات **ethos**. فى حين أن الكتاب السابع يدرس تنظيم أجزاء الخطبة. تظهر معالجة العناصر المثيرة للعواطف إلى أى مدى تأثر تعليم البلاغة آنذاك بالشعر، وخاصة بهيمنة فرجيليوس. يسترجع كوينتيليانوس مقطوعات فرجيلية لإيضاح كل من العناصر المثيرة للعواطف، وحيوية التصوير **enargeia**، محللاً تقنية الشاعر بمصطلحات ستظهر مرة أخرى فى مديح **encomium** يوستاثيوس **Eustathiuos**، وهو بلاغى من القرن الرابع تحدث عنه ماكروبيوس (ساتورناليا، الكتابان ٤، ٥). كانت مكانة هوراتيوس أيضًا موثوق بها، على سبيل المثال عندما أوضح كوينتيليانوس (٦، ٣، ٢٠) معنى كلمة **facetus** من مدح هوراتيوس "لرعويات" فرجيليوس بأنها: **molle atque facetum** (رقيقة وأنيقة).

أثر الكتابان الثامن والتاسع اللذان يناقشان elocutio (البيان والأسلوب) على النظرية الأسلوبية للعصور الوسطى المتأخرة، التى واءمت بينها وبين التوصيات الموجودة فى عمل "الخطابة إلى هرينيوس" Rhetorica ad Herennium لتتناسب مع فنون الشعر، كما أثر هذان الكتابان أيضًا على مناقشة أسلوب النثر وممارسته فى القرن الخامس عشر. بدأ كوينتيلياتوس بالمتطلبات الأساسية للخطبة - الحديث الواضح السليم. عندئذ درس كوينتيلياتوس الزخارف فى كل من استخدام الكلمات المفردة وفى مركباتها. هذا القسم ممتع بسبب تقديمه لأنماط من الخطأ فى الأسلوب، مصنفة على نحو مفكك تحت مسمى cacozelia (الغيرة غير الشريفة أو التكلف)، وكذلك بسبب تأكيده للحياء الرومانى Romanus pudor - اتحاد التحفظ مع الاحتشام المتطرف تمامًا فى تجنب الأصوات الموحية بالفحش حتى ولو بصورة غير واضحة. هنا للمرة الأولى (٨، ٣، ٦٠) ترد رسالة هوراتيوس إلى آل بيسو Pisones على أنها "فن الشعر" Ars Poetica، حين قارن كوينتيلياتوس بين التناقض الناجم عن خلط الكلمات الرفيعة مع الوضيعة، والكلمات القديمة مع الجديدة، والمفردات الشعرية مع العامية، والكائن المشوه الذى بدأ به هوراتيوس قصيدته يوجد لدى كوينتيلياتوس تحليل دقيق للتشبيهات (٨، ٣، ٧٢-٨٢) مصنفًا النمط الفرجيلى الذى يتطور فيه التوافق بين التشبيه والسياق تماما، على أنه النمط الأكثر تأثيرًا. وعند مناقشة affectus و ornatus (التأثير العاطفى والحلية) يستدعى كوينتيلياتوس دائمًا مثال ڤرجيليوس. يذكر ڤرجيليوس أيضًا بوصفه أنموذجًا لفن الإسهاب، ربما لأن كوينتيليانوس ورث إشارة شبيهة إلى هوميروس فى التراث الإغريقي. اختار كوينتيلياتوس من الكتاب الثالث "للإلياذة" عبارة بريامُوس Priamus أن هيلينى Helene مبرر كاف لتحمل ويلات الحرب، ملاحظًا كيف أن الظروف واختيار المتحدث تقوى من تأثير كلمات بريامُوس (٨، ٤، ٢١). كانت معايير المنفعة، والاعتدال، واللياقة مرشدًا لكوينتيلياتوس كما يتضح من إشارة أخرى لهوراتيوس. يحتج كوينتيلياتوس على التكلف (٨، ٣، ٨) ويتوقع أن أحد أصحاب الأسلوب المحدثين "الفاسدين " قد يطلق عليه عدو الصقل والتأنق cultus، ويجيب على ذلك بعقد مقارنة بين الرعاية الحقيقية للمزرعة المثمرة وبين أحواض الزهور القاحلة التى يتأسف عليها هوراتيوس فى (الأغانى ٢، ١٥).

فى تحليل كوينتيليانوس للمجاز والصور الفكرية والبلاغية، يجدر بنا أن نعزل العناصر التى تعد غريبة على عصره "الفضي". هناك كثيرون كانوا أسرى الإعجاب الحديث بالسخرية، والتلميح، والإيحاء مثل التأكيد **emphasis** الذى يمنح الكلمات العادية دلالة ثرية، كما فى المثال "كن رجلاً !" (٨، ٣، ٨٦)، أو الإيحاء بالمعنى **noema** الذى يهدف إلى الإيحاء بغير المنطوق عن طريق صياغة الكلمات، وهذا نمط يتضح من الخطابة، ومن خطباء مفقودين الآن بالنسبة لنا (٨، ٥، ١٢)، أو السخرية أو المفارقة **ironia**، وكل مفهوم "الجدل المزين بالصور البلاغية" **figurata controversia**، وهو حديث يحمل إشارته الحقيقية تحت سطح الكلمات. علق كوينتيليانوس على هذا بذكاء قائلاً إنه تبنى هذا الشكل لثلاثة أسباب: حين يكون غير مأمون الكلام بصراحة العواقب، أو حين يكون من غير اللائق فعل ذلك، أو كحلية مجردة (٩، ٢، ٦٦). فضلت البلاغة الخيالية للخطب النمط الأول، على سبيل المثال عند مخاطبة الطغاة، ولكن سرعان ما أشار كوينتيليانوس إلى أن السلطة التى يخشى منها سوف تبصر من خلال مثل هذا التخفى، وستكون ممتعضة لغموضه مثل امتعاضها من النقد الصريح: مثل هذا الأسلوب فى الحياة الحقيقية غير بارع (٩، ٢، ٦٩). ولعل من أكثر خصائص النثر اللاتينى الفضى الجملة القصيرة المحكمة **sententia**، وقد عرفها كوينتيليانوس بأنها قول بارز، يستخدم عادة لتتويج وحدة من الحديث (٨، ٤، ٢). مثل هذه الأقوال يمكن أن تكون أقوالاً ثاقبة مميزة للموضوع. أو أقوالاً مأثورة عامة، وكان الشكل الشائع منها التعليق أو "التعاليم الأخلاقية" المستخدمة لإجمال حكاية طريفة، "القول اللماح" **epiphonema**. وقد حذر كوينتيلياتوس من مخاطر هذه الخاصية فى الخطابة (٨، ٥، ٢٠-٢٥)، ومن اللعب المتكلف بالكلمات، والإفراط فى مثل هذه الأقوال المأثورة التى يمكن أن تحجب كل منها الأخرى مثل أشجار فى غابة، ومن تأثيرها الذى يخلق فجوة فى تدفق الخطبة، ينبغى بعدها على المتحدث أن يستأنف من جديد قواه الدافعة. والأسوأ من كل شىء هو الميل المفسد للتلفظ بخطب كاملة كما لو كانت كل جملة قد حملت قوة، مانحة رنيناً زائفًا للعبارة البسيطة. ومع ذلك أدرك كوينتيلياتوس أهمية هذه الحلية وأورد استخدامها عند شيشرون وفرجيليوس لتعزيز شرعيتها حين تستخدم ولكن بقيود. هناك درجة لائقة من الصقل والتأنق **cultus** لا تصل إلى حد الإفراط المعيب.

سعى كوينتيليانوس نحو كل من النقد الوصفى والتاريخ الأدبى على حد سـواء فـى المسح النقدى للكتاب الإغريق والرومان المتضمنين فى الفصل الأول من الكتـاب العاشـر، ولكن علينا أن نتذكر أنه تم تقييم المؤلفين فقط من أجل تأثيرهم النافع على من يرغـب أن يكون خطيبًا. يقارن كوينتيليانوس أولاً، ويقابل بين أساليب الـشعر، والتـاريخ، والفلـسفة باعتبارها الغذاء لأسلوب النثر (١٠، ١، ٢٧–٣٦). وربمـا لاحـظ قـراء "المحـاورة" أن كوينتيليانوس مثل شيشرون فى عمله "الخطيب"، ميز التاريخ شكلاً أدبيًا قريبًا مـن الـشعر بمظاهر الأسلوب التى ينبغى على الخطيب أن يتجنبها. وقد تم تعريـف التـاريخ (١٠، ١، ٣١) على أنه ملحمة نثرية، روائية، غير وصفية، تم تأليفه على أنه سجل، وليس من أجل الجدل، وهو يهدف إلى الشهرة الفكرية. وهكذا يتجنب التاريخ الرتابة عن طريق اسـتخدام كلمات مبهمة وصور جريئة. وبالنسبة للخطباء فأسلوب التاريخ ملائم تمامًـا للاسـتطراد، وليس للمناقشة. تظهر المزايا التى يشترك فيها التاريخ والشعر فى مناقشة كوينتيليـانوس للشعر ذاته بما له من قوة فى المحتوى، وسمو فى الأسلوب، وتأثير عاطفي، ومتعة نفسية نابعة من رسم الشخصية (١٠، ١، ٢٧)، وتتمثل مخاطره بالنسبة للمتحدث فى الجرأة فـى المفردات، والتعبير غير الملائم لقاعة المحكمة.

فى تقييم كوينتيليانوس لكتاب بعينهم، تؤكد قوائمه الإغريقيـة (١٠، ١، ٤٦–٨٤) القائمة المعروفة لنا قبل الآن من كتاب "فى المحاكاة" لديونيسيوس الهاليكارناسـى، ولكـن كوينتيليانوس أعطى تقديرًا مفصلاً لأكثر الكتاب المفـضلين كهـوميروس، ويوريبيـديس، ومناندروس. فقد كان للبلاغيين مقطوعات مفضلة بوضوح عند هـوميروس، مثـل الوفـد المرسل (من قبل الإغريق) إلى أخيليوس(*)؛ فهم كمن التقط ثمار البرقوق مـن الفطيـرة: خطب للمواساة والحث، والمديح. وقد وجد كوينتيليانوس لدى هوميروس نماذج لكل جـزء من أجزاء الخطبة القضائية، من الاستهلال حتى الخاتمـة. بينمـا ينـسب هيـسيودوس، بالمقارنة، إلى الأسلوب المتوسط؛ حيث امتدح من أجل أقوالـه المـأثورة المفيـدة ولغتـه

(*) راجع: "الإلياذة"، الكتاب التاسع، حيث تشكل وفد من أوديسيوس وأياس والشيخ المسن فوينيكس، وراجع الخطب التى ألقيت عند اللقاء. (المحرر).

السهلة. وبالمقابلة مع كاتب إغريقى متأخر مثل أبوللونيوس الرودسي، وهو غير متضمن فى القائمة التقليدية، نجد أن تقييم كوينتيليانوس له أقل وضوحًا من مدحه، على سبيل المثال، لبنداروس من أجل روحه وأقواله العظيمة، وتمكنه من الصور البلاغية، وثراء مفرداته، وتدفق فصاحته. ولكن قد يكون هذا مستمدًا، ليس من الموروث الإغريقي، ولكن من أغنية هوراتيوس العظيمة (٤، ٢): "من ذا الذى يجاهد لتقليد بنداروس... ". زكّى كوينتيليانوس كلاً من يوريبيديس ومناندروس للخصائص نفسها وهي: نزوعهما الطبيعى فى البيان وبراعة الأسلوب. أطلق كوينتيليانوس على مناندروس المصدر الوحيد الأكثر خصوبة فى الإبداع والتعبير، ولكن المسرحيات التى امتدحها كوينتيليانوس غير معروفة لنا باستثناء مسرحية "المحكمون" **Epitrepontes**. وأخيرًا فإن ذوق مناندروس، فى كل من الاحتشام والتصوير اللائق، هو الذى كسب له الوضع النهائى المؤكد معادلاً لهوميروس فى تقييم الشعراء الإغريق (١٠، ١، ٦٩-٧٢).

تعد التقييمات الرومانية (١٠، ١، ٨٥-١٣١) أكثر دلالة فى كونها غير مفروضة سلفًا بالقائمة السكندرية، رغم أن كوينتيليانوس يصوغ أحكامه بلغة المقابلة بين الأدبين، مع الواحد أو الآخر فيكسب كل منهما الجولة بالتبادل. ومثلما كان الحال مع الوزن الإغريقى السداسي، لم يضع كوينتيليانوس أى تمييز شكلى بين الشعرين الملحمى والتعليمي. فماكر **Macer** ولوكريتيوس **Lucretius** اللذان نقيس الشكل والغرض عندهما "بالزراعيات" **Georgica** لڤرجيليوس، انتقدا ببساطة بسبب الأسلوب، ماكر لكآبته فى البيان، ولوكريتيوس لصعوبته. ومن وجهة نظر كوينتيليانوس فإنيوس يبجل أكثر من أن يقلد. ومن ناحية أخرى حط كوينتيليانوس من قدر أوڤيديوس لأنه "مغرم أكثر مما ينبغى بموهبته الخاصة (١٠، ١، ٨٨)، وعاب عليه عبثه. ونحن ندين لكوينتيليانوس بالاعتراف بالساتورا فنًا رومانيًا(*)، وفى هذا السياق كسب الكتاب اللاتين بسبب تخلف الآخرين فى هذا

(*) فن الساتورا: هو فن له تاريخ طويل عند الرومان، انتهى بكونه فن القصائد الساخرة التى كانت تلقى بسهامها نحو نقائص المجتمع بفكاهة وفطنة وذكاء ، فى محاولة لإصلاحه . وقد تعددت التفسيرات لأصل كلمة "ساتورا"، وليس هنا مجال عرضها أو محاولة البت فيها . ولكن تنبغى الإشارة إلى أن فن الساتورا هو الفن الذى يفاخر الرومان بكونه فنًا رومانيًا أصيلاً ولا محاكاة للإغريق فيه . وهنا أسوق عبارة كوينتيليانوس الشهيرة: =

الفن (١٠، ١، ٩٣). ولكن مع أن كوينتيليانوس يضمن الساتورا المينيبية فإن نظام الأجناس الأدبية لديه يتلاءم بصورة جزئية فقط مع مادته؛ فبترونيوس لم يذكر سواء لكونه مؤلف ساتورا مينيبية أو مؤلف رواية خيالية، فى حين تم تناول أوڤيديوس تحت فنون الملحمة، والإليجية، والدراما، بينما سينيكا، الذى تم تجاهله تحت مسمى التراجيديا، ختم قائمة الأجناس الأدبية بطريقة قد تضعه بين الفلاسفة، أو عن قصد تعزل تأثيره المؤذى حفاظًا على الطالب، كما فى المقطوعة التى تم اقتباسها سلفًا فى هذا الفصل.عدت الإليجية نجاحًا رومانيًا، وكذلك الكتابة التاريخية – أخيرًا. كسب كل من أوڤيديوس وفاريوس وسام كونهما مماثلين للإغريق فى التراجيديا، ولكن ذاك التغير نفسه فى الذوق، والذى صرف كوينتيليانوس عن إنيوس، هو الذى جعله ييأس من الكوميديا باعتبارها أكبر فشل لروما. يكمن تفسير كوينتيليانوس فى طبيعة اللاتينية ذاتها مقارنة بسحر لغة مناندروس الإغريقية، وهو موضوع تم التوسع فيه فى الفصل المهم الخاص بالأسلوب (١٢، ١٠)، والذى ستتم مناقشته أدناه.

ادخر كوينتيليانوس تحليله الأكثر تفصيلاً ودقة للمقارنة بين شيشرون ونموذجه العظيم ديموستينيس (١٠، ١، ١٠٥–١١٢)، مجربًا من وجهة نظره الرومانية ما قدمه لونجينوس من وجهة النظر الإغريقية. أدرك كوينتيليانوس تفوقهما المشترك فى البناء وفى التخطيط للمناقشة، كما لاحظ التنوع والتركيز الأكبر فى ذكاء ديموستينيس الحاد فى مقابل معالجة شيشرون الأوسع والأضخم: صور ديموستينيس وقد هبط إلى الحد الأدنى المؤثر، بينما تجلى شيشرون إلى الحد الأقصى. وفى النهاية منح كوينتيليانوس الجائزة لشيشرون لفطنته وقوته فى تحريك الشفقة والتعاطف. أدخل أيضًا محاورات شيشرون ورسائله (التى تم تناولها الآن وللمرة الأولى بوصفها نصًا أدبيًا) فى تقييمه. قد نبتسم حين ينسب

= Satura quidem tota nostra est (x.i.93)

"حقًا كل الساتورا ملك لنا". وجدير بالذكر أن هذه العبارة هى صدى لعبارة شبيهة وردت عند هوراتيوس ("الهجائيات" ١، ١٠، ٦٦). غير أن النقاد المحدثين يعولون دائما على عبارة كوينتيليانوس وليس عبارة هوراتيوس رغم كونها الأسبق . وفى جميع الأحوال يبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن هناك موترات اغريقية وسكندرية لا يمكن تجاهلها عند دراسة فن الساتورا ، مثل الكوميديا الاتيكية ، والفلسفة.. وغيرها

كوينتيلياتوس إلى شيشرون قوة ديموسثينيس، وثراء أفلاطون، وجاذبية إيسوكراتيس، ولكن تلميذ شيشرون يعرف أنه درب نفسه عن قصد لينافس بدقة هذه المزايا الموجودة عند هؤلاء الكتاب. ومع ذلك كان شيشرون هو النموذج الثابت بالنسبة لدارسى اللاتينية المثقفين، وحتى بالنسبة للمسيحيين، جيروم Jerome (Hieronymos) وأوغسطين Augustinus ودارسى العلوم الإنسانية الكلاسيكية فى عصر النهضة، تمامًا مثلما صار النموذج للنثر الوطنى الرسمى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

ولما كان الفصل الذى يدور عن المؤلفين الذين يتم تقليدهم يهتم بصفاتهم الأسلوبية، فلا يثير الدهشة أن يوجد تداخل فى الجدل مع المناقشة الأخيرة لأنواع الكلام genera dicendi أو مستويات الأسلوب (١٢. ١٠). فى هذا الكتاب الأخير فقط تناول كوينتيليانوس الفنان بصفته الفردية، ناظرًا إلى شخصيته الأخلاقية وتعليمه وسلوكه فى المهنة قبل أن ينتقل إلى التأليف الكامل، وهذه هى الوحدة الثالثة والأقصر فى خطته الثلاثية. استهل كوينتيليانوس بالتسليم بأن مستوى الإنجاز فى الخطابة يعكس كلاً من ذوق المتحدث وذوق مجتمعه: تقارن الخطابة بالرسم والنحت الفنون التى مرت خلال مرحلة بدائية قبل التطور الملىء بالشباب ثم النضج اللاحق. اقتبس كوينتيليانوس من النظرية الإغريقية الشد والجذب بين مثاليات الصدقية veritas والجمال pulchritudo، هذا الشد والجذب لهما معنى بالنسبة لفن النحت الذى يصور بشرًا حقيقيين وآلهة جميلة، ولكنه غير مدمج تمامًا فى تطبيقه البلاغى الخاص، حيث إن معنى الصدقية veritas أو التماثل مع الحياة الحقيقية دائمًا إيجابى وغالبًا متناقض مع الادعاء المجرد للبلاغة. تم توضيح النسبية فى الذوق عن طريق تلقى الجمهور لشيشرون الذى انتقد من قبل خلفائه الأصغر لكونه مبالغًا، ومطنبًا، ورتيبًا، بل ومخنثًا، ولكنه انتقد فى الأجيال اللاحقة لكونه جافًا وصريحًا. يدين كوينتيليانوس لعملى شيشرون "بروتوس" و"الخطيب" بمعظم تعليقاته على أصحاب الأسلوب الأتيكي، لكنه أضاف تعليقًا ممتعًا فى الرد على تفسير سانترا Santra(*) للخطابة الأتيكية: ادعى سانترا

(*) سانترا هو أحد العلماء الدارسين فى عصر شيشرون . كانت له اهتمامات أدبية ولغوية ، ولم يبق لنا شىء من كتاباته .

أن الإغريق الآسيويين طوروا إطنابهم وأسلوب تعبيرهم الذى يدور حول المعنى؛ لأنهم استهدفوا الفصاحة بدون التمكن الكافى من اللغة. أجاب كوينتيليانوس أن هذا على الأصح نتيجة الميل إلى التفاخر والتظاهر لدى كل من المتحدثين والجمهور (١٢، ١٠، ١٦-١٩): مرة أخرى يأتى التسليم بأن الأسلوب السيئ هو فى الأغلب نتاج الحكم السيئ وليس نتاج عدم الكفاءة.

أضاف كوينتيليانوس إلى الموضوعات التقليدية مقارنة جذابة للغتين (١٢، ١٠، ٢٧-٣٤)، ممتدحًا الإغريقية لجمال حرفى Z&Y وموسيقاهما ورنين حرف N الأخير فى إعراب الأسماء، فى حين استهجن فى اللاتينية الخشونةَ القبيحة لحرف F، وحرف I الساكن، خاصة حين يأتى بعد حرف Q، والنهاية بحرفM الخائرة فى الكثير من التصريفات اللاتينية. أسف كوينتيليانوس على رتابة التوكيد فى اللاتينية، والذى ترك دائمًا المقطع الأخير غير مؤكد، مساويًا للنبرة الإغريقية الخفيضة. وإذا كان المقطع قبل الأخير قصيرًا ترك مقطعين مطولين غير مؤكدين. والأسوأ أن مفردات اللاتينية فقيرة جدًا، وكان على الكتاب استخدام أسلوب المواربة ليحل محل المفاهيم الغائبة. ولا عجب أن الشعراء الرومان سرهم أن يقدموا كلمات إغريقية بسبب إغرائها الموسيقى. وكان على الخطيب الرومانى أن يعوض ذلك النقص باستخدام مصادر القوة الإيجابية فى اللاتينية، مستغلاً كمال عوضًا عن نقص الدقة البارعة. وكان عليه أن يعتمد على التأثير العاطفي، والصور الخيالية، والثقل، وقوة اللغة، تمامًا مثلما على السفينة الكبيرة أن تناور بطريقة مختلفة عن المركب الصغير مسطح القاع. أدرك كوينتيليانوس أنه بالنسبة للمتحدث اللاتينى كان أعظم تحد هو الأسلوب البسيط للقضية ذات الوزن الضئيل، غير أنه امتدح نجاح شيشرون أو كاليديوس Calidius فى هذا الأسلوب الأوضح. اتبع كوينتيليانوس عمل شيشرون "الخطيب" فى موازنة كل مستوى أسلوبى لوظيفة ما؛ فالأسلوب الواضح للجدل، والمتوسط لكسب الجمهور أو إمتاعهم، والأسلوب الانفعالى الفخم لدفع الرجال نحو القرار المرغوب فيه. ومن شيشرون مرة أخرى استمد كوينتيليانوس النماذج الهوميرية لمينيلاوس (باليونانية مينيلاؤس) Menelaus من أجل الكلام الواضح، ونيستور Nestor للخطبة الاسترضائية

الجذابة، وأوليسيس (أى أوديسيوس) Ulysses للعظمة المقنعة. التهذيب الذى أدخله كوينتيليانوس على هذا هو السماح بسلسلة كلية مصنفة من الحلية يستطيع بها الخطيب أن يرضى كلاً من الجاهل والخبير من بين الجمهور؛ فالتفوق الحقيقى يظهر نفسه بطريقتين: سيتفوق الخطيب العظيم على المؤدى العادى حين يأتى دوره ليتحدث، وفى حين يكسب الآخرون تأييدًا من كثيرين، فلن يوجد شخص يجد عيبا فى المتحدث الحقيقى العظيم.

٥- بلينيوس الأصغر و يوڤيناليس

منح كوينتيليانوس الأمل لتلاميذه فى أن يكون هناك احتياج لخطابتهم، وأن تكون خطابتهم استمرارًا جديرًا بالتراث الذى جاءت منه. تلك هى الملحوظة الرفيعة التى ينتهى بها موضوعه العظيم (١٢، ١١، ٢٥-٣٠).انعكس الكثير من موضوعات كوينتيليانوس فى رسائل تلميذه بلينيوس الأصغر Plinius Iunior (٦٢-١١٣م)، ولكن بطريقة أو بأخرى فما هو معنى سليم لدى كوينتيليانوس قاد فى نظرية بلينيوس إلى اختيار واع، و إلى افتقار إلى الاقتصاد فى ممارسته. هناك رسالة مبكرة تضمنت خطبة ألفها بلينيوس بعناية أسلوبية خاصة، مقلدًا ديموسثينيس وكالفوس Calvus الرومانى فى استخدامه للصور الخيالية ولكن "لاجئا إلى علبة ألوان شيشرون حيثما يوجد مجال لاستطراد مغرٍ" (١، ٢). وعند إرسال "مدحه" Panegyricus إلى صديق، لاحظ مشكلات هذا النوع الأدبى؛ فالمادة مألوفة جدًا لدرجة أن الجمهور أعطى كل انتباهه للأسلوب، ولكن الأغلبية سيفتقدون براعته فى التنظيم، وتنويعه فى الحلية والنغمة وبدون هذه الأشياء لكانت الخطبة الرفيعة المتصلة مملة (٣، ١٣). وتدافع رسالة أطول وهى (١، ٢٠) عن مسألة الإسهاب ضد المؤيدين للاختصار الأتيكي: يمكن للتفصيل فقط أن يحقق وظيفتى الإمتاع والإقناع، وقد كانت الخطب العظيمة طويلة فى العرض الفعلى مثل النسخة المكتوبة التى نعجب بها.

وتقدم رسالة أخرى (٥، ٨) موضوعًا جديدًا: جاذبية كتابة التاريخ ومكافأته بدلاً من كتابة الخطابة. تعلن الرسالة أن بلينيوس يستجيب المطلب للمؤرخ تيتينيوس كابيتو Titinius Capito بأن يكتب تاريخًا. نعم، شعر بلينيوس بالإغراء، وخاصة أن الخطابة لابد

أن تكون شديدة البراعة كى تبقى، فى حين أن " التاريخ يغري، أيًا كانت الطريقة التى كتب بها". لم يكن حافز بلينيوس وجود رسالة ما سياسية أو أخلاقية يتوق لتقديمها. بل ولم يكن حافزه اهتمامًا بفترة معينة، ولكنها الرغبة فى الخلود. اعترف بلينيوس أنه انجذب للمـــادة العظيمة الرفيعة، والمجال (المفتوح) للحلية المنمقة، والأسلوب العذب المتــدفق بــسلاسة بمفرداته الأشمل وشكله المدور المختلف عن شكل الخطابة. ولكن مطلبه بأن يقوم كـــابيتو باختيار موضوع له يوضح عدم اكتراثه مما يوحى بأن الرسالة بأكملها ربما قصد بهـــا أن تكون تمرينًا فى النقد المقارن.

وفى موضع آخر كان بلينيوس بالتأكيد أكثر ثقة فى الإمكانيـــات الخالـــدة للخطابـــة. فلنترك لرسالتين أخريين أن توضحا مبادئه فى تدريب الخطيب الصغير، ومنهجه فى إعـــداد عمله الخاص. استحث بلينيوس (٧، ٩) الصغير فوسكوس Fuscus أن يمارس الترجمـــة، وإعادة الصياغة بألفاظ جديدة، وأن يدرب نفسه على أشكال الشعر القصير، وعلـــى تـــأليف رسالة أدبية أو مقطوعة تاريخية – الأخيرة لكى تنمى لديه مهارات وصفية، بينما الأولـــى لتصقل الاقتصاد والأناقة. بالنسبة للقراءة فى كل نوع أدبي، يوجد المؤلفون الذين ينـــصح بقراءتهم، والذين سيعرفهم فوسكوس بدون تلقين. يتبنى بلينيوس من أجل عمله الخـــاص عملية النقد المتسلسل والمتراكم: "لا أدع أى نوع من التصويب يمر: أولاً أراجع ما كتبتـــه بنفسي، عندئذ أقرأه على صديقين أو ثلاثة ؛ ثم أحوله توًا لآخـــرين للتعليـــق عليـــه، وإذا ساورنى الشك، أعيد النظر فى انتقاداتهم مع واحد أو اثنين آخرين. وأخيرًا أقرأه علنًا على مجموعة أكبر، وصدقني، عندئذ أصوب نفسى بحماس" (٧، ١٧، ٧). يعترف بلينيوس بأنه يأمل أن تمنح خطبه متعة مستمرة للأجيال اللاحقة، ولكن يمكن لاجتهاده الخاص وكياســـة أصدقائه فقط أن يزيدا أو يطورا نصه، ويدل "المديح" Panegyricus، الـــذى كـــان شـــديد الافتخار به، على أنه كما لو كان لا يستطيع أن يتحمل حذف أيـــة فكـــرة للبراعـــة جالـــت بخاطره. أقرب مثيل لهذا العمل فى التاريخ البلاغى هو "خطبة الباناثينايا" Panathenaicus لإيسوكراتيس الهرم، وهى نتاج الإسراف المتطور نفسه.

كان الشاعر الرومانى من القرن الثانى يبعد كل البعد عن الشاعر– المعلم المتمثـــل

فى أريستوفانيس، أو الشاعر الناطق بلسان التطلعات الوطنية الذى اقترحه هوراتيوس. وتم تكييف الأدب وفقًا للأغراض الاجتماعية، باعتباره يقع بين التعبير الحقيقى العام والشخصى الأصيل. كان الأدب مهنة مترفة مقبولة، وبالنسبة لكتاب الإبجراما أو كتاب الشعر الغنائى المكلف بمهمة مثل ستاتيوس Statius أمكن أن يكون مصدر تعزيز لهم. ولكن الشاعر المثالى الذى عاش لينظم سيسمعه الناس بصورة أقل من الراعي. شكا هوراتيوس بقوله "مهرة وغير مهرة على حد سواء؛ فنحن جميعًا ننظم" (الرسائل ٢، ١، ١١١). يعود يوڤيناليس لهذا الموضوع فى هجائيته السابعة، محتجًا على أن الشعراء يتضورون جوعًا بينما أشعار راع تشغل معبد ربات الفن. هجائيته الرائعة بها انفجار من الاستياء ضد عمليات الإلقاء، التى تمتد من ملحمة كملحمة "ثيسيوس"، خلال تراجيديات عن تيليفوس Telephus وأوريستيس Orestes (هل كانت هذه مسرحيات فعلية، ولو كان الأمر كذلك هل كانت يوريبيدية؟) إلى المسرحيات المسماة Togatae أى "ذات العباءة الرومانية"، وهى شكل من الكوميديا المصطبغة بالصبغة الإيطالية هجرت طويلاً، بل وحتى إلى الإليجية. تذكرنا الموضوعات الشعرية topoi التى أوردها يوڤيناليس بالبقع الأرجوانية المذكورة فى تحذير هوراتيوس الوارد فى "فن الشعر". عرف بلينيوس الشعراء الذين نظموا الكوميديا والإليجية، وأعجب بهم، وبرر الوزن ذا الأحد عشر مقطعًا (٥، ٣) ليس بميزته الأدبية، ولكن بالسابقين فى المجتمع من رجال الدولة المتقاعدين الذين نظموا شعرًا فظًا شبيهًا. كان الشعر تحولاً من أجل التنويع فى أنماط التدريب البلاغى الأخرى. جاءت التقنية بسهولة طالما تم اقتباسها من ڤرجيليوس المبدع أو معاصريه. أما الإلهام فطالما لم يكن البشر فى انتظاره فقد هرب مثل أستريا Astraea(*) إلى كتاب أكثر براءة فى بلدان أخرى.

٦- فرونتو وجيلليوس

يجب ألا يؤخذ يوڤيناليس دائمًا بكلامه الظاهرى، ورغم أنه يتحدث عن المؤرخين الذين يتضورون جوعًا (٧، ٩٨–١٠٤)، كان تاكيتوس لا يزال يكتب أعظم أعماله فى العقد

(*) أستريا: هى إلهة العدالة ، وكانت تعيش على الأرض أثناء العصر الذهبى . أما فى العصر الحديدى فقد غادرت الأرض عائدة إلى السماء حيث استقرت نجما هناك يحمل اسم "العذراء" Virgo.

الثانى من القرن الثاني. بقى الأدب النثرى حتى منتصف القرن، ينمو تدريجيًا بصورة أكثر عقمًا بسبب فقدان الهدف من وراء خلقه. حذر كوينتيليانوس فى تصدير كتابه الثامن من أن " البعض لا يضع نهاية للمراوغة: إنهم يتباطأون عند كل مقطع تقريبًا، وحتى حين توجد أفضل الكلمات؛ فهم يستمرون فى البحث عن شىء قديم مهجور، وغامض، وغير متوقع، غير مدركين أن المحتوى هو الخاسر حين تكون الكلمات هى موضع الإطراء"؛ فهل كان كوينتيليانوس يبشر بأعمال كورنيليوس فرونتو؟

كان فرونتو، قنصل عام ١٤٣م والمعلم الإمبراطورى الخاص لماركوس أوريليوس Marcus Aurelius وأخيه فيروس Verus، يحض بصورة مستمرة على تعليماته لتكديس مجموعات من المترادفات، ولتصيد الكلمات النادرة والرائعة، والتمييز بين مكان الكلمات، ومنزلتها، وثقلها، وعمرها، وسموها (On Eloquence 1.1). سخر معاصرو سالوستيوس فى نهاية الجمهورية منه لاعتماده على أتيوس الفيلولوجى Ateius Philologus[*] لتصيد الكلمات المهجورة عند كاتو الأكبر. لم يعجب فرونتو بكاتب أكثر مما أعجب بسالوستيوس، ما لم يكن الشاعر المبكر إنيوس أوكاتو نفسه. وفى مواجهة الهدف التقليدى لإقناع ماركوس ذى الميول الفلسفية بتقديم خطب إمبراطورية مثيرة، ذكر فرونتو استخدام صور الفكر عند خريسيبوس Chrysippos؛ وفى موضع آخر (II p. 49, Haines)، يصنف فرونتو الشعراء طبقًا للأساليب الثلاثة: لوكيليوس Lucilius بسيط واضح gracilis، ولوكريتيوس ذو أسلوب سامى وفخم، و باكوفيوس ذو أسلوب وسط ومختلط mediocris[١٥]، ولكنه انتقل لأنواع أخرى من التصوير التى توحى ببعض الألفة مع النظرية الإغريقية للأشكال ideai، التى ستناقش فى الفصل العاشر، القسم الخامس أدناه. أما الأكثر أصالة فهو الانتقادات التى وجهها فرونتو بصفة أساسية إلى سينيكا وابن أخيه

(*) لوكيوس أتيوس الفيلولوجى: هو أحد كبار العلماء فى عصر شيشرون . ولد فى أثينا، وجاء أسير حرب إلى روما فى ٨٦ق.م ، ثم أطلق سراحه. ونظرًا لاهتماماته الواسعة وكتاباته المتنوعة فى جميع فروع المعرفة فقد أطلق عليه لقب الفيلولوجى . ونعرف من سويتونيوس أن أتيوس ساعد كلاً من سالوستيوس وأسينيوس بولليو فى كتاباتهما .

(١٥) فارن جيلليوس (٦، ١٤)، حيث يقال إن فارو نسب ترنتيوس إلى الأسلوب الوسط، وباكوفيوس إلى الفخم.

لوكاتوس فى رسالة "فى الخطب" On speeches (II p. 101 f.). يعترف فرونتو بأن سينيكا غنى بالأفكار، ولكن "أفكاره تسير هرولة، لا يجهد نفسه فى أى موضع بالعدو وحصانه تحت المنخاس، ولم يظهر فى أى موضع كفاحًا أو سعيًا نحو السمو". كما يدين فرونتو افتتاحية "الحرب الأهلية" Bellum Civile بسبب تنويعات لوكاتوس المتكررة على النقطة نفسها، محولاً صيحة الشاعر "ألا توجد نهاية على الإطلاق ؟" نحو بنائه هو للجمل. وإذا وضعنا فى اعتبارنا اهتمام فرونتو المحدود بالشعر الإغريقي، فمن المدهش أنه يذكر أبوللونيوس الرودسى مثالاً مناقضًا للاقتصاد فى سطوره الافتتاحية. وبالرغم من بعض المبادئ التقليدية مثل " البلاغة العليا هى الحديث عن أشياء سامية فى أسلوب فخم، وعن أشياء عادية فى لغة بسيطة"، ستسفر نصيحته فقط عن التكلف الذى ينشد أن يتجنبه(١٦). المعجزة هى أن يفلت تابعه الروحي، أولوس جيلليوس Aulus Gellius، من التكلف المنمق وتسلط الرجل الأكبر. كان لدى جيلليوس تناول ذكى للكتاب القدامى الذين أحبهم، تاركًا لنا ليس فقط شذرات لمؤلفين فقدوا بطريقة أو بأخرى، ولكن أيضًا مقارنات نقدية أكثر قدرة على التحليل ودائمًا أكثر قدرة على التمييز مما فى المصادر القديمة.

يتوحد حماس جيلليوس للكتاب القدامى مع نزعة عاطفية أخلاقية تسمى بصورة ملائمة "رجعية اجتماعية - لغوية"(١٧). ضمت بلاد الإغريق وروما شعراء وخطباء يعدون معالم للتطور الأدبي، من هوميروس وهيسيودوس ومن أرخيلوخوس إلى أيسخولوس وإمبيدوكليس، ثم (وضع فى الجيل التالي) سوفوكليس ويوريبيديس، مؤدين إلى ازدهار الفلسفة، أما فى الجانب الرومانى فتعكس مادة جيلليوس المصادر المستخدمة فى "بروتوس" لشيشرون، ولكن تمشيًا مع ذوقه الخاص توقف جيلليوس مع لوكيليوس الذى أعجب به شاعرًا وناقدًا فى آن واحد (١٧، ٢١، ٤٩). إنه الإيمان الراسخ القديم بالتفوق الأخلاقى للأجداد، ومع حب جيلليوس الشديد لخطابة كاتو الأكبر فقد استطاع أن يقيس الاختلاف بين فنانيه القدامى المحبوبين وشيشرون. وفى مقارنة لمقتطفات من جايوس جراكوس Gaius

(١٦) إنصافًا لفرونتو، لاحظ أن رسائله فقط هى التى بقيت لنا شبه مدمرة فى مخطوطة بالية جدًا.

(١٧) Baldwin, *Studies*, p. 52.

Gracchus وشيشرون (٦، ٣) أطلق جيلليوس على خطابة شيشرون أنها متألقة، باعثة على السرور، متناغمة. فى حين أن جراكوس، رغم الجاذبية الطبيعية وجمال العراقة لديه كان فظًا وجافًا وغير مصقول. بعد أن أورد جيلليوس خطبة كاتو العظيمة لأهل رودس، اختتم بأن كاتو لم يكن راضيًا عن بلاغة عصره، ولكنه جاهد من أجل التأثيرات التى حققها شيشرون (١٠، ٣). وفى مقطوعة أخرى (١٢، ٢) رد جيلليوس بعنف على نقد سينيكا لشيشرون وفرجيليوس لتكييفهما اقتباسات مختصرة من إنيوس، "أشعار جافة، وشاذة، ورديئة". وفى رسالة مفقودة اتهم سينيكا فرجيليوس بأنه فعل ذلك كى يلطف، بألفاظ وأساليب مهجورة بوضوح، صدمة شعره الذى صمم بأسلوب حديث من أجل "شعب رومولوس" وقد لاحظ جيلليوس أن أناسًا كثيرين فى عصره اعتقدوا أن أسلوب سينيكا هابط ومبتذل، وأدانوا تعبيره وتركيبه بسبب إلحاحه العاطفى الكاذب أو مهارة التعبير الجوفاء لديه. ومع ذلك هناك آخرون رغم إدراكهم لافتقاره إلى التهذيب فى اللغة، فإنهم امتدحوا علمه وجديته الأخلاقية باعتبارها فى حد ذاتها مصدرًا للجاذبية الجمالية. ربما كان الشيء ذو الدلالة هنا هو تأرجح الخيارات الجمالية على مدى ثلاثة قرون بصورة أقل من مفردات ناقدنا وإطاره. كانت لدى سينيكا مفردات للنقد الأسلوبى ذات فوارق دقيقة أو هائلة. ومع أن الأسلوب ظل يلقى اهتمامًا أكبر من المحتوى، فعناصره التقليدية – البيان، والتركيب، والحلية – كانت أقل بروزًا من مظاهر النغمة وسرعة المقطع. لم يعجب عصر جيلليوس وفرونتو بالإلحاح الحاد الفاصل لسينيكا أو أصدقاء أبير، ولم يوظفوه، ولم يحققوا بوضوح الإيقاع والانسجام الموجودين فى الفترة الشيشرونية. كانت المفردات هى بوزرة النقد الإرشادى للقرن الثانى وأكثر خاصية تمييزًا لكتابته.

هكذا فالتتابع النموذجى لدى جيلليوس، فى الفصول من ١٣، ٢١ إلى ٣١، يشمل خمس مناقشات أدبية، جميعها مهتمة بالكلمات: تشير إحدى المناقشات إلى العلاقة بين الأشكال المتعددة للكلمة الواحدة مثل urbes-urbis وتجويد الصوت، وتقييس نص فرجيليوس وفقًا للمقاييس العروضية للممارسة الأصلية. وتنظر مناقشة أخرى (١٣، ٢٥) فى التمييز بين مترادفات معينة والتأثير الأدبى الناتج عن تكديس المترادفات لدى

هوميروس وشيشرون. يقارن تقليد ڤرجيليوس لبارثينيوس Parthenios فى نشر أسماء الأعلام الإغريقية بحرية عروضية خاصة بالتقليد الفرجيلى لهوميروس (١٣، ٢٧). وتتناول الفصول الثلاثة الأخيرة على التوالى: فرونتو، عن وقار التعبير القديم المهجور "مع الكثير من البشر"، مع الدلالة اللفظية المتغيرة للاسم facies (شكل، مظهر، وجه)، ومع تفسير تعبير ڤارو "عشاء الكلب". قد يطلق الناقد الأدبى اليوم على هذا فقه لغة، ولكن هذه الدقائق مناسبة بالتأكيد لتقييم النصوص القديمة.

يوجد رأى أدبى حقيقى فى تقييم جيلليوس لكوميدية كايكيليوس "العقد" فى علاقتها بنموذجها المناندرى (٢، ٢٣). يوضح جيلليوس عدم براعة النسخة الرومانية، وذلك بأن يذكر ثلاثة مقتطفات من كلتا النسختين، مظهرًا كيف استبدل كايكيليوس أو حذف تفاصيل بارعة وأقحم الصيغ النمطية المبتذلة لفن الميموس (المحاكاة التمثيلية الساخرة)، مع ذكر ملاحظات بارعة عن التنفس السيئ والتقيؤ. لاحظ جيلليوس كيف أن كايكيليوس خفض ثمانية أبيات سريعة ذات إشارات ضمنية إلى أربعة أبيات فى الأسلوب التراجيدى الطنان. وتركز الكثير من المناقشات النقدية على ڤرجيليوس؛ من عينة ذلك (١٧، ١٠) النقد المنسوب إلى فافورينوس Favorinus لوصف جبل إتنا الوارد فى الكتاب الخامس من "الإينيادة"، مقارنًا إياه بالنموذج الذى احتذاه ڤرجيليوس والوارد فى " البيتية" الثالثة لبنداروس. يدين فافورينوس، الذى زعم أن ڤرجيليوس لم يراجع النسخة النهائية لنصه، النسخة اللاتينية باعتبارها طنانة ومتسمة بالغلو، ولكنه قدم أيضًا الشكوى نفسها ضد بنداروس ذاته. نستطيع أن نفهم كراهية فافورينوس لتصوير ڤرجيليوس للهب الذى "يلعق النجوم"، غير أن هذه اعتراضات مألوفة ومعادية لروح الملحمة أو الشعر الغنائي. وفى مقطوعة سابقة (٩، ٩) عن مواءمة ڤرجيليوس لثيوكريتوس، يلاحظ جيلليوس أن ڤرجيليوس لم يحاول أن يدمج ما لم يستطع أن يحوله إلى اللاتينية، ولكنه يضيف مدحًا للإسهام الأصلى للشاعر. يوجد فى الواقع الكثير من التغييرات ما بين رعوية ثيوكريتوس الثالثة ورعوية ڤرجيليوس الخامسة. ولعل جيلليوس هو شاهدنا أيضًا (٩، ٩، ١٢، وما بعده) على انتقادات ڤاليريوس بروبوس Valerius Probus لتطويع ڤرجيليوس ("الإينيادة"

الكتاب الأول، ٤٩٨ وما بعده). للتشبيه الهوميرى الذى يقارن ناوسيكا Nausicaa، وهى بين خادماتها بأرتميس ("الأوديسية" الكتاب السادس ١٠٢ وما بعده). ناقش بروبوس بصورة أساسية من منطلق الذوق، ولكنه اعترض أيضًا بأن وصف ڤرجيليوس لديدو أهمل التأكيد الهومرى على الجمال الرائع للبطلة (على الرغم من أن جمال ديدو لم يحل دون الصمود أمام الساسة الكبار من حولها). فى هذا الموقف، مثلما هو الحال فى نقد بروبوس للمشهد بين ڤينوس Venus وڤولكانوس Volcanus بالكتاب الثامن من "الإينيادة"، نأخذ عينة من وسائل النقد الموجه لڤرجيليوس وتجاوزاته، وهذا بصورة أساسية رد فعل على تفوقه. كان لدى جيلليوس الإحساس بإنكار إفراط بروبوس فى الاحتشام فيما يتعلق بكلمة membra (الأعضاء)، ولكن بدا أنه قد قبل الاستهجان العام للمشهد.

نحن فى عالم الخلف اللاحقين epigoni. قاد احترام الأسلاف والتمرين النحوى والبلاغى الرجال المتعلمين من القرن الثانى أن يبقوا على ما هو قيم، ويطبقوا ما لديهم من معلومات فى نقد نص محدد، ولكن بوصفه نقدًا أدبيًا فالشكليات والتفاهة تقف عائقًا. لا نجد فى أى موضع اهتماما بمبادئ التنظيم أو رسم الشخصيات، أو حتى بالمجاز خلال الملحمة التى كانت أعظم مثال للرومان على الأدب الإبداعي. تم تبجيل العمل برمته دون محاولات لفهم شكله أو ترتيب قيمته، وهذه السلبيات تنطبق بصورة أقوى أيضًا على نقد القرن الثانى لمؤلفين ونصوص أقل قبولاً. نحن نترك الفترة الكلاسيكية للأدب اللاتينى بانطباع عن الوسائل التى تنمو نحو الداخل، والتى تستطيع فقط أن تعيد أو تطور نفسها. ولكن بين جيلليوس والنقاد اللاتين العلمانيين المهمين التاليين، ماكروبيوس وجيلليوس وسيرڤيوس Servius هناك ستة أجيال من الاضطراب السياسى والجدب الأدبى من الأفضل أن تمر فى صمت. فى غضون ذلك، بدأ الكُتّاب المسيحيون يتصارعون مع قيمة الكلاسيكيات وتفسير النصوص، وهو موضوع نستأنفه فى الفصل الحادى عشر أدناه.

الفصل العاشر

النقد الإغريقى فى عصر الإمبراطوريـة

تأليف: دونـالد أ. راسيل (جامعة أكسفود)

ترجمـة: ماجدة النويعمي

يقدم النقد الإغريقي للقرون الأربعة أو الخمسة المسيحية الأولى صورة غنية ومتنوعة، ولكنها مع ذلك ليست الصورة التي يمكن أن تكون كاملة بذاتها؛ فالكثير من المفاهيم الأساسية تستمد من الكتابات الهيللينستية أو حتى من الكتابات الأقدم. والتطويرات العظيمة للنظريات البلاغية من الأنماط الخلافية (المواقف staseis) وأنماط الأسلوب (الأشكال ideai والأساليب kharakteres) التي نراها على سبيل المثال لدى هيرموجينيس، والمعلقين عليه، قامت بثبات على ما تم إرثه عن هيرماجوراس وثيوفراستوس، وكذلك أولئك الذين بنوا على عملهما في الفترة المبكرة. وما زالت المحاولات الكثيرة لمناقشة العلاقة بين الأدب والأخلاق، بصفة أساسية، هي رد فعل على أفلاطون. وأكثر من ذلك كان هناك جمهور أدبي مزدوج اللسان – رومان عرفوا الإغريقية. وليس الإغريق ممن عرفوا اللاتينية؛ لأن هؤلاء كانوا قلة – وقد وصل الأدب اللاتيني إلى أوجه وصار موضوعا للدراسة بحكم أحقيته في ذلك. وهكذا كانت هناك حاجة إلى المقارنة والمقابلة ودراسة عملية المحاكاة imitatio، ولكن أيضا معاملة الأدبين كما لو كانا أدبًا واحدًا، وذلك في بعض النواحي المهمة. وفي أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني بدت هذه الوحدة قوية بصفة خاصة. استخدم كوينتيليانوس عمل ديونيسيوس "في المحاكاة" باعتباره مصدرًا لقائمته عن نوعية القراءة التي يزكيها في اللغة الإغريقية، ونموذجًا لنصيحته المماثلة فيما يتعلق باللاتينية (١٠، ١). قام أولوس جيلليوس، و هو يسرد أو يزين محادثة الدائرة الأكاديمية الرائعة والطموحة لأثينا الأنطونينية بمقارنة ڤرجيليوس بنماذجه المتمثلة في بنداروس، أو ثيوكريتوس أو هوميروس، والشاعر الكوميدي كايكيليوس بنموذجه الأصلي منانـدروس. توجد انتقادات في رسائل بلينيوس الأصغر ليس فقط للخطباء الرومان، ولكن لإيسايوس الإغريقي (٢، ٣) كما توجد مناقشة لمخاطر الأسلوب الفخم (٩، ٢٦) الذي يستخدم الأمثلة الإغريقية، ويذكرنا بقوة بالعمل المسمى "في السمو"، أهم كتاب مؤثر في كل هذه الحقبة. وهو ذاته موجه لقارئ روماني، مستخدمًا شيشرون مثالاً على نوع معين من الفخامة (١٣، ٤)، وقد يقول البعض مجيبًا بدقة على النقاشات التي قدمت في عمل تاكيتوس "المحاورة" Dialogus. ولكن ذكر كتاب "في السمو" هنا يثير مسألة تاريخه، والشكوك التي ثارت حول

هذه الحقيقة الرئيسة هي تذكير قوي بأن الكثير من النصوص التي نعتمد عليها ليس لها مؤلف أو تاريخ مؤكد. فرض التجانس الشديد الثابت للتعليم الإغريقي – الروماني العالي البقاء للكتب المدرسية، مما يسبب إحباطًا للمؤرخ الذي يبحث عن التغيير.

ولكن في الواقع حدث التغيير بالفعل؛ إذ شهدت هذه القرون نشأة حركتين فكريتين لهما تأثير عظيم طويل المدى على الطريقة التي تم بها فهم الأدب. هاتان الحركتان مختلفتان، ومع ذلك فأساسهما متشابه بما يكفل التجانس الضمني الذي ندركه دائمًا. الحركة الأولى هي ما يسمى بصورة ملائمة السوفسطائية الثانية(*). ومن بين سمات هذه الحركة الاهتمام الشديد بالأتيكية الإغريقية الصحيحة تقليدًا لنثر القرن الرابع ق.م، ومن سماتها أيضًا النفوذ الكبير الذي ارتبط "بالسوفوسطائيين الأوائل" الذين ملكوا زمام هذه اللغة المتقنة والصعبة، واستخدموا مهاراتهم ليس فقط في ساحة المحكمة أو في المجلس، ولكن من أجل إمتاع جمهورهم الواعي. إحدى نتائج هذه الحركة التي كانت اجتماعية وتعليمية هي تنمية تقنية للقراءة الدقيقة التي كشفت وفسرت الدوافع البلاغية لكبار الخطباء، خاصة ديموسثينيس. هذه التقنية يمكن أن تستخدم أيضًا فى حالة هوميروس وكُتّاب الدراما الذين كانوا يقرأون كثيرًا في المدارس، وبسهولة أمكن لهذه التقنية أن تسهم في تشكيل الخطيب. وفيما بعد استخدمت أيضًا في النصوص الأساسية للمسيحية: يمكن لقراءة "المواعظ" أو "الأحاديث" Homilies للقديس يوحنا ذهبي الفم John Chrysostom فى "رسائل بولس" أن تكون بشكل سافر شبيهة بقراءة هيرموجينيس أو سيريانوس Syrianus في ديموسثينيس. هناك نتيجة أخرى، ترجع إلى المنافسة فيما بين مدرسي البلاغة، هي تكاثر النظريات. فقد أراد كل مدرس أن يكون له نظامه الخاص في كل من المواقف staseis والأشكال ideai. لم تكن هذه الأشياء جميعها حمقاء: يستطيع المرء أن يكتشف قدرًا كبيرًا من التنظير الموحى عن طبيعة الحديث الأدبى و"صوره" schemata. من المهم أن نتذكر أيضًا أن قدرًا كبيرًا من جهود البلاغي وجه إلى ما يسمى meletai، وهي تمارين في فن

(*) عن دور السوفسطائية الثانية أو الجديدة المهم فى تطور نظرية الأدب انظر أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص٦١٩–٦٣٩.

الإلقاء، متضمنة ما يسمى plasmata، وهي خطب خيالية في موضوعات قانونية مخترعة، بخلفية تاريخية أو بدون خلفية. كانت هذه الأشياء نوعًا من التخيل، وكان تقديم التوجيهات بها قد أنتج بطريقة حتمية انعكاسات على وحدة الحبكة والشخصية وأيضًا الأسلوب والخطط البلاغية القياسية.

أما الحركة الثانية فهي سيطرة الأفلاطونية الجديدة في القرنين الثالث والرابع، وقد كان لهذه الحركة نتائج أكثر عمقًا. وكان من المهم جدًا للأفلاطونيين الجدد التوفيق بين أفلاطون وهوميروس، وتهدئة " المعركة القديمة " بطريقة أو بأخرى، وذلك لتبرئة أفلاطون قدر استطاعتهم، من تهمة احتقار الشعر واستبعاده من مجتمعه المثالي. تقدم الأفلاطونيون الجدد في مسيرتهم، مثل كثيرين من الرواقيين وآخرين قبلهم، عن طريق تنمية تقنيات التفسير المجازي الاستعارى والرمزي. ولكنهم كيفوا هذه التقنيات وفقًا لنظمهم المتعلقة بما وراء الطبيعة – عاشوا، فوق كل شيء، في عالم اعتقدوا أن كل شيء فيه يرمز إلى الكثير من الأشياء الأخرى – وبذلك أتاحوا إمكانيات أفاد منها منظرو العصور الوسطى وعصر النهضة. كان هذا تطورًا إغريقيًا وليس لاتينيًا. غير أن كاتبًا لاتينيًا، وهو ماكروبيوس هو الذي أكد مستقبل هذا التطور في الثقافة الغربية، ونحن ندين بالكثير جدًا من معلوماتنا عن هذا النوع من التفكير لتعليقه على عمل شيشرون "حلم سكيبيو".

يبقى هناك التشابه بين الحركتين، البلاغية والفلسفية. هناك عاملان مشتركان ينبغي التأكيد عليهما: أحدهما الإحساس الذي يشترك فيه جميع أولئك المعلمين، وهو أن العقل المدرب يسمح له بدخول طقس سري، ويلحق بالنخبة المؤكد لها النجاح أو النجاة. العامل الثاني هو الاحترام الشامل لقوة النصوص الكلاسيكية. فهوميروس وأفلاطون وديموستينيس لا يمكن أن يخطئوا. وإذا بدوا هكذا، فلابد من تفسير لذلكن وإذا اختلفوا فلابد أن تسوى هذه الاختلافات. رغم أنه كثيرًا ما هاجم فلاسفة الإمبراطورية وبلاغيوها كلاً منهما الآخر في خطب محكمة، أو تنازعوا على ولاء الشباب لهم، فقد اتحدوا في اقتناعهم الراسخ بأن نصوص الماضي العظيمة، إذا فسرت بصورة صحيحة، ستكون مفتاح الحكمة. هكذا كان التأويل أكثر الأنشطة البلاغية والفلسفية حيوية، مثلما كان بالنسبة للمحامين فيما يتعلق

بدراستهم للتشريعات والآراء، وبالنسبة للأطباء فيما يتعلق بتفسير هيبوكراتيس (أبقراط). اتسعت العملية، ليس كثيرًا بالنسبة للكتابة الإبداعية المعاصرة (التي كانت المدارس الإغريقية تميل لإهمالها) بقدر ما كان بالنسبة للمفسرين أنفسهم. ما عناه أفلوطين Plotinus أو هيرموجينيس فعلاً صار قضية مهمة بالنسبة للاحقين بهما. هذا الاهتمام المشترك في التفسير جعل من السهل على الناس من ذوي المواهب السليمة، مثل سيريانوس، أن يتفوقوا في المهنتين ويعلقوا بقدر متساو من السهولة على هيرموجينيس وأرسطو.

١- ديو من بروسا

بشر بعض رجال الأدب من القرن الأول وأوائل القرن الثاني بالعهد السوفسطائي الثانى وظهور الأفلاطونية الجديدة. نبدأ بكل من ديو Dio من بروسا Prusa وبلوتارخوس Ploutarchos، فكلاهما تمتع ببهجة العصر felicitas temporum (تاكيتوس، "أجريكولا" ٢) التي تلت موت دوميتيانوس في ٩٦م.

كان ديو من بروسا، الذي كني بخريسوستوموس Chrysostomos "ذو الفم الذهبي"، محاكيًا ضليعًا لأفلاطون، وخطيبًا بارعًا مسليًا، دائمًا ما تبنى موقف سقراط الفلسفي، بل وأحيانًا تبنى موقفًا كلبيًا. غير أن ثقافته البلاغية والأدبية لم تختف مطلقًا. يعد الكثير من مقالاته وخطبه ملائمًا لموضوعنا. وهناك اعتقاد بأن عمله "في ممارسة الخطابة" (خطبة ١٨) منتحل، وهو بوضوح الأكثر بلاغة بين أعماله. ومثل مؤلف "في السمو" وكثيرين غيره، فقد نصب ديو نفسه الناصح لصاحب الثروة والقوة، الذي يود أن يحسن أحاديثه العامة عن طريق دراسة أفضل النماذج. "فالأول، والأوسط، والأخير، بالنسبة للطفل والبالغ والشيخ يكون هوميروس الذي لا يمكن أن تعد قراءته (مهما تكررت) قراءة أكثر من اللازم" (١٨، ٨)[1]. وطالما أنهم يستخدمون الجدل أكبر استخدام، فإن مسرحيات

(١) هيرا كليتوس " المسائل الهوميرية " Quaestiones Homericae ١: " ينتهي المرء مع هوميروس حين ينتهي مع الحياة ".

يوريبيديس ومناندروس هي أكثر ما يحبذونه. ويعتقد كوينتيليانوس (١٠، ١، ١٢) الشيء نفسه. التاريخ مهم، ولكن من أجل المحتوى وليس الأسلوب. الكُتَّاب المعاصرون – وهذا ملمح غير مألوف إلى حد ما – موجودون أيضًا في القائمة. يشير ديو بوضوح (١٨، ١٢) إلى أن لديهم ميزة عن القدماء، وهي أننا لا نأتي إليهم " وعقولنا أسيرة "، مثلما نفعل مع الكلاسيكيات، ولا نفرط في احترامهم. ولكن أكثر الكتاب نفعًا بينهم جميعًا هو كسينوفون؛ فهو وحده يكفي. الاختيار ممتع. لو أن الكاتب هو ديو فسوف يتناسب ذلك جيدًا مع ما نعرفه عن حماسه. ويوضح السبب المقدم – وهو أن الخطب عند كسينوفون تقدم نماذج ليس فقط للمناسبات العامة، ولكن للحظات الإقناع الخاصة – الاهتمام الموجود أيضا في كتاب "في السمو" (١٧، ١): البلاغة يجب أن تقدم المشورة اللائقة للحياة السياسية في الإمبراطورية، وفيها كان الأفراد من ذوي السلطة أو المجالس الصغيرة، على الأرجح، جمهورًا أكثر أهمية من الجمعيات التشريعية المتقلبة لدويلات المدينة الديموقراطية.

إذا وضعنا هذه المقطوعة جانبًا، فإن تعليقات ديو على الأدب جاءت في معظمها معنية بالشعراء. هناك مقال قصير "عن هوميروس" (خطبة ٥٣)، يتبنى دفاع الشاعر ضد أفلاطون: هوميروس ملهم وأيضًا مفيد ومعلم أخلاقي، وتوضح حياته الفقيرة المتجولة (وهذه هي الأسطورة الشائعة) شجاعته وعظمة قلبه. كانت المقارنة synkrisis أداة نقدية شائعة في هذه الفترة، ويتم تدريسها فهى تمرين في مدارس النحو وتطبق على الموضوعات التاريخية (كما في "سير" بلوتارخوس) مثلما تطبق على الأدب. تتولى خطبة ديو "عن هوميروس وسقراط" (خطبة ٥٥) المقارنة بين الاثنين. مثيرة التشابه بين استخدام سقراط الشهير للأمثلة الدارجة ولغة أنتينووس Antinoos البذيئة في "الأوديسية". كان من اللائق أن أنتينووس النهم يجب أن يقذف "من خلال المرئ"، مثلما كان لائقًا أن سقراط يجب أن يدحض بائع الجلود أنيتوس Anytos بأمثلة من تجارته، أو مينو Meno العاشق بالحديث عن المحبين. لا يوجد شيء لدى أي من هوميروس أو أفلاطون بلا جدوى.

صنعت خريسئيس Chryseis (خطبة ٦١) نقطة جديدة: وهي أن هوميروس يمتدح من أجل تفهمه الدقيق لنفسية المرأة. وعلى غير المعتاد، فالمتحدث في هذه المحاورة

الصغيرة امرأة. و من المدهش أن نجد ديو في "الخطبة الطروادية" (١١) يأخذ اتجاهًا مختلفًا تمامًا موضحًا أن قصة هوميروس الكاملة عن الحرب الطروادية هي من صنع الخيال، عارضًا جميع سمات الكذاب الماهر. وهكذا بعيدًا عن كون حياته البسيطة شيئًا مستحبًا، فلا شيء أكثر ملاءمة من أن الشحاذ يجب أن يكذب ليتملق أينما ذهب. صممت كل هذه الخطب من أجل مناسبات، وهي لا تتطلب التماسك. ينبغي إذن ألا نفاجأ حين نقرأ في الخطبة التي تصف زيارة ديو لمستعمرة أولبيا Olbia النائية على البحر الأسود (خطبة ٣٦) أن زوجًا من الأبيات الأخلاقية لفوكيليديس Phokylides(*) عن المدينة المنظمة أكثر قيمة من "الإلياذة" كلها، حيث يصيح أخيليوس ويزأر. حتى خلال هذه الخطبة الواحدة، يتطلب السياق مواقف مختلفة: يتبنى ديو وجهة النظر الأفلاطونية بأن الدراما أقل من الملحمة، زاعمًا أن هوميروس وهيسيودوس كانا ملهمين، في حين لم يكن خلفاؤهما كذلك. فهما لم يلقنا الفن، ويزعمان بخداع أنهما يلقنان جمهورهما للدخول في الحقائق اللاهوتية.

من مناقشات ديو للتراجيديا فإن (خطبة ٦٠) هي معالجة أخلاقية لقصة نيسوس Nessos وديانيرا Deianira على نحو ما وجدت لدى أرخيلوخوس وسوفوكليس. كان "قوس فيلوكتيتيس" (خطبة ٥٢) أكثر أهمية. إنها مقارنة لروايات قصة فيلوكتيتيس في مسرحيات كل من أيسخولوس، ويوريبيديس، وسوفوكليس. ذكر ديو أنه قرأهم بنفسه في مرضه أو حين كان متماثلاً للشفاء، ومتظاهرًا بأنه القاضي الذي سيمنح الجائزة لأفضلهم. لدينا لمحة حية لحياة رجل الأدب المترفة والمتمتعة بالاكتفاء الذاتي إلى حد ما، وهو نموذج للعصر والثقافة. هذا المقال مرة أخرى دليل على ممارسة المقارنة synkrisis، التي ربما تكون مسئولة عن بقاء بعض المسرحيات التي نمتلكها: "حاملات القرابين" ومسرحيتي "إليكترا"، "والسبعة ضد طيبة" و "الفينيقيات" لا يختلف تصور ديو للتراجيديين الثلاثة كثيرًا عن تصور أريستوفانيس في "الضفادع": أيسخولوس الفخم، يوريبيديس البارع، وسوفوكليس بين الاثنين، ومشاركًا مزايا الاثنين، الطلاوة hedone إلى جانب الفخامة megaloprepeia. يتطابق الثلاثي مع ثالوث الأسلوب: (الفخم، البسيط، "الوسط") في أكثر

(*) فوكيليديس شاعر إليجى فى ميليتوس ازدهر حوالى ٥٤٤ ق.م. ولم تصلنا من أعماله سوى بضع شذرات.

نظريات الأساليب kharacteres شيوعًا. ويوجد مع ذلك بعض النقاط الإضافية. تصوير أيسخولوس للشخصية البطولية ملائم "للطرز القديمة للأبطال"، حتى شخصية أوديسيوس عنده تعد من طراز قديم "إذا ما قورن بأناس يزعمون هذه الأيام أنهم بسطاء أو رحبو الصدر" (٥٢، ٥). اعتبرت براعة يوريبيديس في تبرير تخلف الكورس لسنوات طويلة عن القيام بزيارة فيلوكتيتيس الجريح غير جديرة بالثناء؛ لأن التراجيديا بطريقة حتمية تستلزم وجود أشياء غير قابلة للتصديق، ولذلك لا توجد مدعاة كبيرة في خروج الكاتب عن مساره ليتجنب ذلك.

أكثر أعمال ديو تأثيرًا وإيحاء، فيما يتعلق بنظراته الجمالية، هو عمل لا يختص على وجه الدقة بالأدب، وإنما بعلم اللاهوت والفنون التصويرية. هذا العمل هو (الخطبة ١٢) التي ألقاها في احتفال في أوليمبيا في ١٠١م على الأرجح. و كان هدفها الرئيس هو الدفاع عن التصوير الناسوتي للآلهة(*)، لعل تمثال زيوس لفيدياس Pheidias هو المناسبة الواضحة للمناقشة. وكما يناقش ديو فالفنان، والمحامي، والشاعر يقدمون جميعًا للإنسانية قوة إضافية تفوق غريزتنا الطبيعية، أو تصور الأمور الإلهية وتفهمها. يستمد فيدياس إلهامه، على نحو ما تروي القصة، من أبيات هوميروس ("الإلياذة" الكتاب الأول ٥٢٥-٥٣٠)، وفيها نجد زيوس وقد:

> "أومأ بحاجبيه السوداوين. وتحرك شعره الخالد فوق رأسه الأبدية. فجعل الأوليمبوس العظيم يهتز".

هكذا حين دافع فيدياس عن نفسه (١٢، ٥٥ وما بعدها) في رواية ديو البلاغية، ضد الاتهام الموجه إليه بأن صنعته وتصويره للشكل الإنساني غير جديرين بعرض قدسية الإله، فهو يلجأ لنموذج هوميروس السابق (١٢، ٦٢). لقد منح هوميروس الإله زيوس ملامح ناسوتية من شعر وذقن، كما جعله يتحدث ويتشاور، ينام ويشرب ويذهب للفراش مع الربة هيرا. حقًا، في أحد المواضع ("الإلياذة" الكتاب الثانى ٤٧٨) يقارن هوميروس بالفعل بين

(*) هذا ما يعرف بالأنثروبومورفية، وعنها راجع: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٨٠-٨٩. (المحرر).

عيني أجاممنون ورأسه وبين عيني زيوس ورأسه. لم يفعل فيدياس ذلك مطلقًا، ويمكنه أن يدعي أنه صانع أكثر حكمة من الشاعر، رغم أن صعوبة مادته أعاقته. أما الشعراء فحياتهم أكثر سهولة. فالكلمات التي تقدم بحيوية الأشياء لعقولنا – بما في ذلك الأشياء التي لا يمكن تصويرها بصورة مرئية – تأتي بوفرة وسهولة. جاءت الكلمات بسهولة لهوميروس بصفة خاصة؛ فهو الذي استخدم جميع اللهجات وصاغ الكلمات بحرية من أجل احتياجاته الخاصة، ولاسيما تلك الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها. مرة أخرى لا يعرف الشعراء قيود الحركة أو قيود المكان؛ فالنحات، على النقيض، يعمل في الحجر وفي مساحة ضيقة ومحددة. ولا يستطيع عمله أن يتحرك أو يتكلم. ومع ذلك فهو يستخدم أفضل المواد التي يمكن للإنسان أن يتعامل معها. زيوس نفسه هو الصانع الأعظم، الذي يوحد العناصر الموجودة في الكون. يحتمل أن يوجد القليل المبتكر في هذه الملحوظات. وهي تنتمي لتراث من التأمل في المحاكاة وفي التشابهات وفي الاختلافات بين الفنون المرئية والكلامية، والتي ترجع إلى ما هو أبعد من أفلاطون، على الأقل لإيون Ion من خيوس Chios، كما ترجع إلى مقولة كثيرة الاقتباس تعزى إلى سيمونيديس Simonides بأن "الرسم شعر صامت، والشعر رسم يتحدث". منح ديو كل هذا نغمة دافئة ومؤثرة؛ فهو شاهد جيد على التقوى الدالة على ثقافة عصره، "العقيدة الكونية" الأفلاطونية والرواقية التي سرت وحركت قلوب الكثيرين، ولكن ديو بالطبع بلاغي أيضًا. قيل كل هذا في أوليمبيا في لحظة إثارة وحماس. إن السياق البلاغي – كما هو الحال في أعمال أخرى – هو الحاسم بالنسبة للمحتوى.

٢- بلوتارخوس

كان بلوتارخوس Ploutarchos معاصرًا لصيقًا بديو، وهناك سبب يدعو للاعتقاد بأن طرقهما قد التقت: "قائمة لامبرياس" Lamprias، وهو عبارة عن قائمة قديمة بأعمال بلوتارخوس تحوى العنوانين التاليين: "إلى ديو، ألقيت في أوليمبيا" و"خطاب إلى ديو". لكن بلوتارخوس كان كاتبًا من نوع مختلف، أقل اهتمامًا بمحاكاة الكلاسيكيات، وهو نفسه ليس بخطيب. عادة ما يخاطب في أعماله أفرادًا؛ لذا قدمت أعماله على أنها رسائل لا خطب. أظهرت هذه الأعمال مجالاً واسعًا من المعرفة، الفلسفية وكذلك التاريخية والأدبية. والكثير

منها مخصص للموضوعات الأدبية. في وقت سابق كان هناك الكثير من هذه الأعمال: وأبرزها تعليق على هيسيودوس بقي لنا منه شذرات حقيقية.

ينتمي التفاخر بالمكان إلى "كيف ينبغي على الشاب أن يستمع إلى الشعراء" – بمعنى "يقرأهم" أو "يفهمهم"، والفعل "يستمع" شائع في كافة أنواع اللقاءات الأدبية، بل وفي الثقافة التي تتمتع فيها الكتابة على الأقل بالقدر نفسه من الأهمية التي يتمتع بها الحديث. كتب بلوتارخوس لصديق عن تعليم أبنائهم، مثلما عبر ناقد فرنسي من القرن التاسع عشر بطريقة رائعة قائلاً: "بصيرة رئيس الأسرة تسهم في ذكاء الفيلسوف المثقف"(٢). كان للشعر، وهو قوام التعليم المبكر، مخاطره، وكان النشء بحاجة إلى ترياق. من السهل أن نرى أن بلوتارخوس هنا، على مستوى الحس العام، يقدم ردًا عمليًا على إدانة أفلاطون لشعر المحاكاة. تتداخل الكثير من أمثلته مع تلك الموجودة في محاورة "الجمهورية". وفي الوقت نفسه فإن عنوان عمل بلوتارخوس شبيه بعنوان كتاب مفقود للفيلسوف الهيللينستي الرواقي خريسيبوس، وهو بلا شك يدين له ببعض المفاهيم وطرق المعالجة. ومع ذلك فبلوتارخوس نفسه كان أفلاطونيًا وليس رواقيًا، وأحد اهتماماته الرئيسة التوفيق بين أفلاطون والتراث التعليمي السائد. سنرى نقيض ذلك لدى هيراكليتوس الرواقي، وتطوير الموضوع نفسه لدى الأفلاطونيين الجدد.

ولعل أحد دوافع بلوتارخوس الأولية هو التمييز بين الأكاذيب – pseude، ويمكن ترجمتها أيضًا "بالقصص الخيالية" – التي يقترفها الشعراء عن عمد وتلك الأكاذيب اللاإرادية. سبب "الكذب" المتعمد هو كونه جوهريًا بالنسبة لمتعة الشعر: "لا نعرف أي شعر بدون حكاية خرافية أو خيالية"، من السهل التعرف عليها ومن السهل اتخاذ الحماية ضدها. أما الكذب "اللاإرادي" فهو أمر أكثر خطورة. هناك الكثير من العبارات الكاذبة التي يصوغها الشعراء لأنهم يعتقدون أنها حقيقية. على سبيل المثال (١٧ ب) لا تمثل قصص العالم السفلي المخيفة، والأنهار المشتعلة، والعقوبات الوحشية معتقدات هوميروس أو بنداروس أو سوفوكليس، وهم من نجد هذه الأشياء مصورة في أشعارهم، وإنما تمثل الشفقة

(٢) Egger, *Histoire de la critique*, p. 267.

والخوف من الموت المعبر عنهما في أبيات مثل:

"ولكن روحه فاضت من أوصاله وذهبت إلى هاديس تتأسى على حظها،
تاركة وراءها الرجولة والشباب".

("الإلياذة" الكتاب السادس ٨٥٦ و ٢٢/٣٦٢).

تمثل هذه الأبيات الاعتقاد الأصيل للشاعر وتوهمه. يعتقد هوميروس حقًا أن الموت مخيف، إلا أن هذا غير حقيقي، على الأقل بالنسبة للفيلسوف. لم يذكر لنا بلوتارخوس بأي معيار علينا أن نحكم على النية والاعتقاد، ولكن يبدو أن افتراضه هو أن الشعراء هم أناس صائبو التفكير وعلى وعي مثله هو نفسه، ومن غير المحتمل تضليلهم بالخرافات المسرفة في الشطط أو المخاوف الصبيانية، ولكنهم غير متفلسفين ولديهم من الآراء المسبقة ومن الأخطاء ما للبشر العاديين. إذن فمشكلتنا هي أن نقرأهم بطريقة يمكن أن نحصل بها على الفائدة دون الحصول على الأفكار المزيفة التي يمكن بسهولة أن تزول عنا. معيار النجاح في المحاكاة بالطبع هو التشابه الواقعي مع الشيء المحاكى، ولكن موافقتنا الأخلاقية، التي نمتلك الحرية في أن نمنحها أو نمنعها، ينبغي ألا تمتد إلى محاكاة الأفعال، أو الشخصيات، أو العواطف السيئة. يجب دائمًا أن نأخذ في اعتبارنا السياق والملاءمة. فالطاغية إتيوكليس Eteocles أو مقرض المال المسن في الكوميديا يمكن جعله بصورة ملائمة يتفوه بأشياء لا يتفوه بها الشخص المهذب. كان هوميروس مدققًا دائمًا في تحذيرنا مقدمًا من نغمة الحديث (١٩ج). فقبل أن يجعل أخيليوس ينطق بتلك الكلمات كثيرة الانتقاد "أنت أيها السكير المدمن بعيون الكلب، وشجاعة الغزال"، ("الإلياذة" الكتاب الأول ٢٢٥)، نجده وقد قدم للحديث بقوله: "مرة أخرى وجه ابن بيليوس لأجاممنون كلمات قاسية؛ لأن غضبه لم ينته بعد".

كان بلوتارخوس ممتعًا بصورة خاصة؛ حيث يظهر فائدة المعلومات التاريخية لتغيرات المعنى. وهكذا أدرك بلوتارخوس (24d) أن كلمة arete (الفضيلة) في الشعر الكلاسيكي لا تعني دائمًا "أفضل وأسمى حالاتنا، التي ندركها على أنها صواب العقل، وكمال الطبيعة المعقولة، وميل الروح المتناغم"، وإنما "الشرف، والقوة، والحظ الحسن، أو شيء

من هذا القبيل". هذا تبشير بوجهة النظر التاريخية التي جعلتها الدراسات الحديثة مألوفة وأحيانًا مبالغًا فيها. مرة أخرى كان دافع بلوتارخوس في ملاحظته أخلاقيًا. ولكن هذا الإدراك بأن الكلمات تتغير مدلولاتها، وأن الإنسان يجب ألا يقرأ معتقدات لاحقة في نص هوميروس هو تطبيق مهم للدراسات النحوية.

ليس من المدهش جدًا إذن أنه، بالرغم من حرص بلوتارخوس على جعل هوميروس مقبولاً، لم يجذبه استخدام المجاز لتفسير "الخرافات التي لا يوثق بها". فهو حقًا يعتبر (19e) أن "ما كان يسمى فيما مضى المعاني الخفية أو الإيحاءات hyponoiai، ويسمى الآن مجازات استعارية"[٣]، هو شيء متكلف وغير ضروري في بعض الأمثلة على الأقل؛ لذلك يرفض بلوتارخوس الرأي القائل بأن تزيين هيرا Hera لنفسها استعدادًا لزيوس Zeus يمثل تنقية الهواء[٤]، على أساس أن هوميروس يوضح في "الإلياذة" الكتاب الرابع عشر ٣٢ أن مثل هذه الزينة الذاتية والخدعة تعطي لذة قصيرة الأمد فقط، قد تتحول سريعًا إلى نفور وغضب. وبكلمات أخرى فالسياق ذاته يعطي تفسيرًا أخلاقيًا يجعل التفسير العلمي لا صلة له بالموضوع. سنرى فيما بعد كيف أن الأفلاطونيين الجدد فهموا هذه الرواية وهي الأشهر في "الروايات غير الملائمة". وبالرغم من أن بلوتارخوس كان حذرًا بل وسلبيًا تجاه الاستعارة الموجودة هنا، إلا أن ذاك الموقف لم يستمر خلال عمله كله: ففي "عن إيزيس وأوزوريس" بصفة خاصة. نجده مستعدًا تمامًا لاستخدام جميع صنوف التفسيرات المجازية الاستعارية ليبرر ويوضح رمزية العبادة.

أخيرًا يأتي مثال يبين بوضوح تام وسائل بلوتارخوس وانشغاله التام بـ "كيف ينبغي على الشاب أن يستمع إلى الشعراء ". هذا المثال يخص مقطوعة يعتقد أن بها غموضًا حقيقيًا (27b). صورت ناوسيكا في "الأوديسية" (الكتاب السادس ٢٤٤) تقول لخادماتها مشيرة إلى أوديسيوس:

---

(٣) "الشاب غير قادر على تقرير ما هو المعنى الخفي الموحى به hyponoia وما ليس بذلك، وما يكتسبه من بين آرائه في ذلك العمر يتجه إلى كونه متعذرًا محوه ومتعذرًا تحريكه"
(Plato. Rep. 378d).

(٤) اسم هيرا Hera (HRA) هو تغيير في ترتيب أحرف كلمة AHR، "الهواء".

"لو أن لى فقط زوجًا كهذا،
يعيش هنا، ويريد أن يبقى هنا!"

يقول بلوتارخوس إنها لو كانت الآن مثل كاليبسوCalypso، تشعر بالرغبة في مغازلته والتلهف على الزواج، لوجب علينا أن ننتقد إقدامها وجرأتها. ولكن لو أنها ادركت في أوديسيوس، من خلال حديثه، أى نوع من الرجال هو، ورغبت في أن يكون لها زوجًا مثله، بدلاً من بحار وراقص فاياكي، عندئذ يجب أن تمتدح. تشير هذه النظرة المتوازنة إلى جدل كبير. هناك تعليق إغريقي من العصور الوسطى على هذه المقطوعة، ربما يكون مستمدًا من المصادر القديمة، يقول إن "الحل يعتمد على تقييم الشخصية"، أي على شخصية الفاياكيين. وهذه بوضوح وجهة نظر بلوتارخوس.

خلال هذا الكتاب، يهتم بلوتارخوس "بالقارئ الأخلاقي": القارئ الذي "يضفي ماله قيمة أخلاقية على ما يقال" (30d). ليس هذا هو الوضع دائمًا في أعماله الأخرى. مثلما هو الحال مع ديو. فالسياق والغرض يحسمان اختيار النقاش والتلميح. هناك مثال هو إحدى خطبه القليلة، تلك المقطوعة البلاغية العالية عن مسألة "هل الأثينيون أكثر تميزًا في الحرب أم في الحكمة". يتطلب الموضوع أن تظهر الأفعال دائمًا أكثر أهمية من الكلمات. من هنا فالشهرة الأدبية يجب أن توضح على أنها مشتقة من الشهرة الحقيقية التي هي انعكاس لها (345f). ومن هنا يتناقض فن كلمات إيسوكراتيس المنمق مع المعارك الحقيقية التي أمكن كسبها في الوقت الذي استغرقه ليكتب خطبة (350d). ومن هنا جاءت الأهمية المرتبطة بالحكاية الطريفة عن الشاعر مناندروس، الذي اعتقد أنه يستطيع أن يزعم أنه أنهى مسرحيته حين أعد الحبكة، فقط عليه أن يضيف الكلمات التالية: "حتى الشعراء يعتقدون أن الأفعال لا يمكن الاستغناء عنها، وأنها أكثر أهمية من الكلمات" (347e; cf 16b). هذه الخطبة هي مصدر لطرائف أدبية أخرى شهيرة أيضًا: مثل سيمونيديس عن "كلام الرسم"، وكورينا Corinna حين تنصح بنداروس أن "يبذر البذور

باليد وليس بكيس البذور"(*)، وإبجرامة جورجياس الموحية عن خداع apate الدراما، وفيها يقول "المخادع أكثر إنصافًا من غير المخادع، والمخدوع أكثر حكمة من غير المخدوع" (346f-d).

أما عمل بلوتارخوس "حديث المائدة" (*Symposiaca*) فهو مطاردة أخرى للأفكار الأدبية؛ حيث يثير المشاركون في محادثات العشاء المتعددة التي سجلها أو تخيلها أسئلة من هذا النوع، ولكن بطرق تتواءم مع المشهد بصفة خاصة. ما أنواع التسلية اللائقة بعد العشاء؟ نسمع عن الألغاز، وألعاب الأرقام، والميميات، ومشاهد من مناندروس (5 preface = 672-3). لماذا مناندروس؟ تظهر الأسباب من محادثة عشاء أخرى (=7.8 711-713) ومن مقطوعة منفصلة "مقارنة بين أريستوفانيس ومناندروس" (853-854)، والتي بقيت خلاصة منها(٥). الكوميديا القديمة بها الكثير من الابتذال، والكثير من الجدية السياسية، والكثير من الإشارات الغامضة. قد يتحول حفل العشاء إلى فصل مدرسي حيث يتم شرح كل ذلك. ومن ناحية أخرى فمناندروس سهل ومهذب، ويخلو من نكات الحب المثلى والنكات الأخرى الفاحشة، ويصل بمسرحياته إلى نهايات سعيدة في زيجات مستقرة وعمليات تعرف حسنة الطالع، ولكن لا يوجد ما يمنع ضيوف العشاء من الاستمتاع بالمحادثة الجادة، أو على الأقل المرح المفعم بالثقافة.

في إحدى المناسبات (1.5=622c) نجد المجموعة تناقش المعنى الحقيقي لقول يوريبيديس بأن "الحب يجعل الإنسان شاعرًا، رغم أنه لم يكن كذلك من قبل". نسمع عن نظرية ثيوفراستوس أن الإيقاع الموسيقي واللحن لهما ثلاثة مصادر نفسية: الألم، والمتعة والجزل enthousiasmos، ويأتي الحب بسهولة تحت هذا العنوان الأخير. في ليلة أخرى (5.1=673c) ضمت المجموعة بعض الإبيقوريين. وأثير سؤال لماذا نستمتع بعمليات تقليد الغضب والحزن بينما لا نستمتع بملاحظة الآخرين وهم يجربون هذه المشاعر في الحياة

(*) الأمر يتعلق بتوظيف الأسطورة فى الشعر الغنائى، راجع: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٢٠٤-٢٠٦. (المحرر).

(٥) الترجمة موجودة في:
Russel and Winterbottom, *Ancient Literary Criticism*, pp. 531-2.

الحقيقية.الرد الإبيقوري هو أن الممثل يفوق الشخص الذي يعاني لأنه لا يعاني، نحن نفهم ذلك، ونستمتع بعدم المعاناة apatheia. يقدم بلوتارخوس نفسه رأيا بديلاً. فهو يعتقد أن النشاط العقلاني للفن، هو ما نعجب به بطريقة طبيعية باعتبارنا كائنات عقلانية، تمامًا مثلما نستمتع بالألعاب التي تتضمن بعض الجهد الفكري. تصدر الديوك والغربان ضوضاء غير لطيفة، ولكننا نستمتع بأولئك الذين يمتلكون المهارة لمحاكاتهم. من المحزن أن نرى المرضى يذبلون، ولكن تماثيلهم وصورهم تمنح السرور. وتنتهي المحادثة (674c) بقصة "خنزير بارمينو". يستطيع بارمينو هذا (انظر أيضًا 18c. قارن أفلاطون، "الجمهورية" ٣٩٧أ) أن يقلد الخنزير باقتدار تام. وذات يوم أحضر أحد منافسيه خنزيرًا حقيقيًا تحت ذراعه وجعله يصرخ. قال الحاضرون، كعادتهم دائمًا، "إنه لا يقارن بخنزير بارمينو"، وعندئذ أطلق الرجل الخنزير الحقيقي، مظهرًا، على نحو ما يقول بلوتارخوس، "أن التجربة الشعورية نفسها ليس لها التأثير نفسه على العقل حين لا يوجد أي إحساس بأن الظاهرة ترجع إلى نشاط العقل أو الجهد".

من هذه الأدلة المتناثرة على الاهتمام بالأسس النفسية للتجربة الأدبية، قد نتحول في الخاتمة إلى عمل آخر متخصص، وهو المقال المحير إلى حد ما عن "دهاء هيرودوتوس" ("الأخلاقيات" ٨٥٤ وما بعدها). الافتراض المقدم هو أن أسلوب هيرودوتوس الجذاب الخداع باعتراف الجميع يخفي نية ماكرة، خاصة تجاه أهالي بويوتيا Boeotia، وهم أبناء بلدة بلوتارخوس، وتجاه الكورينثيين نظرًا للدور الذي لعبوه في الحرب الفارسية. تحرك بلوتارخوس ليدافع عن "كل من أجداده والحقيقة". وقد استهل مقاله النقدي المفصل بمقطوعة ذات أهمية كبرى بالنسبة للكتابة التاريخية. إنها قائمة بالعلامات التشخيصية التي يستطيع المرء أن يكتشف بها المؤرخ "الماكر". مثل هذا المؤرخ سيستخدم كلمات صعبة؛ حيث كان يمكن أن تعمل الكلمات المعتدلة، وسيدخل قصة لا يمكن تصديقها في موضع غير ملائم، سيترك النقاط الجيدة الموجودة في الشخصية، سيختار رواية للأحداث أقل تصديقًا سيضع تخمينًا للدوافع أكثر إيذاء، سينكر القيمة الأخلاقية للأفعال الطيبة بإرجاعها إلى الحظ، وسيخلط المديح باللوم بطريقة يفقد معها المديح قوته. تنشأ هذه المعايير من التفكير

البلاغي؛ فالمدعي المهتم بتشويه شخصية خصمه لديه بالضبط هذا المجال من الاختيارات. بالطبع كتب بلوتارخوس نفسه تاريخًا، أو على الأقل "السير". وتعكس الجدية الأخلاقية – قد يطلق عليها البعض الاعتدال – التي أظهرها بثبات هناك، اهتمامه بممارسة ما يعظ به.

عمل بلوتارخوس متنوع، وكما رأينا، فالآراء المعبر عنها غالبًا مشروطة باحتياجات زمنها. ومع ذلك فهو بوضوح لديه نوع من الثبات في الموقف. وبصفة عامة بعيدًا عن التراث البلاغي المزدهر في عصر بلوتارخوس، وباعترافه بأنه الفيلسوف تمامًا وليس البلاغي. نجده يواجه أدب الماضي دائمًا وعينه على قيمته الأخلاقية ومحتواه المفيد. ومثل الأفلاطونيين الجدد من بعده، وهم الخلف الطبيعي له، وجد بلوتارخوس الصراع القديم بين أفلاطون وهوميروس عائقًا وحافزًا على البحث.

٣- لونجينوس "في السمو"

أفلاطون مهم أيضًا في عمل "في السمو"، وهو أشهر الكتب التي تدخل في نطاق موضوعنا و أكثرها تأثيرًا، رغم أن موضوع النقاش هنا هو تفوقه الأدبي، وليس خلافه مع الشعراء. المخطوطة الوحيدة التي يعتمد عليها بقاء كتاب "في السمو" غير واضحة فيما يتعلق بمسألة التأليف[*]، ويشجعنا الموقف على الاعتقاد أن العمل ينسب في العصور البيزنطية إما إلى ديونيسيوس أو لونجينوس[٦]. لو أن ديونيسيوس المقصود هو ديونيسيوس الهاليكارناسى، لكانت الفكرة سخيفة، إذا ما أخذنا في اعتبارنا

(*) يعد العمل المسمى "في السمو" من أهم الأعمال النقدية التي وصلتنا من العصور القديمة. وهناك خلاف بين النقاد حول مؤلف هذا العمل، وتاريخ تأليفه. وقد تضاربت الآراء في هذا الأمر أيما تضارب، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنه وصلنا أكثر من مخطوط لهذا العمل، وكل مخطوط يذهب مذهبًا مختلفًا. هناك، على سبيل المثال، مخطوط ينسب هذا العمل لديونيسيوس لونجينوس Dionysius Longinus الذي عاش في القرن الثالث الميلادي. وآخر ينسبه للونجينوس، وثالث ينسبه لديونيسيوس. وهناك رأي يجعله مجهول المؤلف. ولكن يرجح أن مؤلف هذا العمل هو لونجينوس من القرن الأول الميلادي. يتحدث هذا العمل عن الأسلوب الرفيع فى الكتابة. وفي نهايته يناقش مسالة تدهور الخطابة. يرى كاتب المقال الذى بين أيدينا أن تحليل فساد الخطابة في هذا العمل هو صدى لوصف تاكيتوس. على أن موضوع تدهور الخطابة كان سائدًا وساخنًا على الساحة النقدية خاصة فى غضون القرن الأول الميلادي. وواضح أن الكاتب يرجح تاريخ تأليف هذا العمل لاحقًا لتاكيتوس الدي عاش من حوالي ٥٦ الى ١١٩م.

(٦) يلاحظ أن المخطوط الباريسى المعنى هنا (باريسينوس الإغريقي Parisinus graecus ٢٠٣٦)، يحمل اسم "ديونيسيوس لونجينوس"، مع عنوان الكتاب، واسم "ديونيسيوس او لونجينوس" في قائمة المحتويات.

أسلوب أعماله الأصلية ومحتواها، والتي نوقشت من قبل في هذا المجلد. لو أن "لونجينوس" هو المعلم الشهير لفيلسوف الأفلاطونية الجديدة بورفيريـوس Porphyrios، وهـو عـالم وسياسي من القرن الثالث والذي يطلق عليـه الـبعض "مكتبـة حيـة ومتحـف يمـشي" (*Eunapius*, p. 352 Wright)، والذي ربما ناقش موضوعات شبيهة[٧]، فإن هـذا يـضع الكتاب في حقبة لاحقة سيئة التوثيق. علاوة على ذلـك، يوجـد دليـل متـأخر علـى أن لونجينوس هذا، الذي كتب بالتأكيد في البلاغة، انتقد خلط أفلاطون للأساليب وانتقد الفخامة الشعرية المفرطة لنثره. وهذا يناقض بوضوح كتاب "في السمو". الأسباب التي تدعو إلـى الاعتقاد بأن الكتاب يرجع إلى القرن الأول أو بداية القرن الثاني أسباب قوية حقًا، ورغم ما أثير من اعتراضات من وقت لآخر فإنه يوجد رأى عام بأن الأسانيد مقنعة تمامًا. لسبب مـا توجد مناقشات قوية من لاشيء. ليس هناك بالكتاب ما يشير إلى كبار السوفسطائيين الجدد من القرن الثاني، رغم أن المنظرين فيما بعد أمثال هيرموجينيس كانوا يميلون إلـى ذكـر بعض هؤلاء. ومرة أخرى لا يوجد شيء عن فلسفة أفلاطون، ولكن هنـاك فقـط الـدفاع المتحمس عن أسلوبه. مثل هذه الخلفية الفلسفية يبدو أنها رواقية بصورة غالبة. وأخيـرًا يوجد الفصل الختامي، بمناقشته ليس فقط للتدهور الأدبي ولكن "للعبودية" السياسية، وإلـى ذلك يجب أن نعود.

من النظرة الأولى، يبدو الموضوع مرتبًا ومخططًا جيدًا. ومع ذلك فهذا نـوع مـن الوهم. ليست كل صعوباتنا ناشئة من سوء الحظ، على اعتبار أن حوالي ثلث الكل قد فقـد نتيجة لغياب صفحات من المخطوطة في عدة مواضع، بل إنها أيضًا نتيجة لطبيعـة العمـل برمته وخطته. تشكل الفصول الثمانية الأولى مقدمة مطولـة تظهـر فيهـا الموضـوعات التمهيدية المميزة. يصرح الكاتب بأنه يجيب عن، أو يكمل، الوصـف غيـر المقبـول لـ "السمو" hupsos الذي قدمه كايكيليوس من كالكتى Calacte، وهو معاصر لديونيـسيوس الذي يبدو أنه شارك المواقف الكلاسيكية لذلك المؤلف وكراهيتـه للكثيـر ممـا ورد عنـد أفلاطون. الموضوع محـدد: hupsos (السمو)، وقد قيل لنا إنه أهم ميزة تمنح كبار الكُتَّاب

(٧) Proclus, *In Timaeum*, 166 Diehl.

شهرتهم الخالدة؛ فهى خاصية تذهل وتدهش بدلاً من أن تقنع بوسائل رقيقة عادية، ويمكن أن توجد في عبارة واحدة، حيث إنها لا تحتاج إلى سياق كامل لعرضها. بعد ذلك فإمكانية الفن tekhne بهذه الميزة لابد من إيضاحها مقابل أولئك الذين يعتقدون أن شيئًا كهذا يأتي بالطبيعة physis فقط، وليس عن طريق اتحاد الطبيعة مع الفن. هناك تعريف آخر تم تقديمه عن طريق وصف السامي الزائف، وهى أنواع الكلام المنمق والفتور الناتج عن محاولات مضللة أو غير ملائمة نحو الفخامة. سوف يصمد السمو الحقيقي أمام اختبار الزمن واختبار الدراسة المتكررة من قبل قراء أذكياء لأية خلفية يمكن تصورها، ولأي عصر، أو تعليم (7, 3-4).

واضح الآن من هذا الاستهلال – حقًا من الجمل الافتتاحية – أن الكاتب يرى أن مهمته هى مساعدة أولئك الذين يرغبون فى أن يكونوا خطباء بأن "يفكروا بنبل"، وليس فقط أن يستخدموا كلمات فخمة وتركيب عظيم. وحين يأتي المؤلف (8) لاقتراح العناوين التي سيناقش تحتها هذا الأمر، فقد خصص الأهمية العظمى لما يسميه أول مصدرين من خمسة "مصادر" للسمو وعرفهما بأنهما عظمة التفكير والعاطفة القوية pathos. هذان المصدران "في الأعم الأغلب" تلقائيان. أما "الفن" فهو يندرج بدقة أكثر تحت "المصادر" الثلاثة الأخرى: الصور، والأسلوب، وترتيب الكلمات synthesis. يقال الآن إن عيب كايكيليوس الرئيس هو إهماله للعاطفة التي تتميز عن السمو، ولكنها عامل مشارك فيه ومؤثر بطريقة فريدة. هناك مشكلات خطيرة تنشأ عندما نبحث عن تكييف باقي الكتاب مع هذه الخطة، حتى لو تغاضينا عن الإشارتين الموجودتين في موضع آخر (3.5, 44. 12) بخصوص معالجة مستقلة للعاطفة pathos، وحتى لو افترضنا أن هذا شيء خارج تمامًا عن الموضوع الحالي. يبدأ "المصدر" الأول بوضوح مع بداية الفصل التاسع. عندئذ وفى نهاية الفصل الخامس عشر توجد جملة تلخيصية تشير بوضوح إلى المصدر الأول فقط، ولكن يتبعها مباشرة مناقشة للصور التي (كما قيل لنا) جاءت الثالثة في القائمة، بعد "العاطفة"، وقد تم تقديم الكثير من التفسيرات لذلك[٨].

---

(٨) صدر حديثًا جدا: Bompaire, "*Le pathos*", pp. 323-43.

من هذه النقطة فصاعدا، توالت عناوين الخطة الواحد بعد الآخر، رغم أنها متفاوتة، وأحيانًا تأتي بطريقة روتينية. هناك مناقشة نموذجية لـ "قسم ماراثون" الشهير لديموستينيس في عمله ("عن التاج" De Corona، ٢٠٨)؛ حيث يوجد الكثير من التمثيل المبدع والممتع للمسائل البلاغية (18)، وهناك الأنافورا anaphora (20)، والمبالغة hyperbaton (22) وصور أخرى. أما المجاز (32)، والتركيب (39) فقد تم تناولهما بشيء من التفصيل، ولكن أشياء أخرى مرت بسرعة نوعا ما. أما أبرز جزء في كل هذا النصف الأخير من الكتاب فهو مع ذلك الاستطراد الشهير (36-33)، الذي يصل فيه الكاتب نفسه إلى قمم جديدة للطلاقة، وبدا أنه يعلن بذلك عقيدته credo الأدبية. لقد نشأت هذه العقيدة عن تفضيل كايكيليوس المعلن عنه لليسياس على أفلاطون، هذا التفضيل اعتبره مؤلفنا منافيًا للعقل. فأحد أهدافه كان بالتأكيد رد الاعتبار لأفلاطون الفنان الأدبي(٩). ينبغي علينا ألا نحصي الأخطاء ولكن النجاحات. لا يجب مقارنة الكتاب الذين يخلون من العيوب – أمثال باكخيليديس Bacchylides، وايون من خيوس، وأبوللونيوس وسكندريين آخرين – بالعظماء الحقيقيين – أمثال هوميروس، بنداروس، سوفوكليس – رغم أن النقاد المغرضين يمكنهم إيجاد أخطاء لدى الأخير. يحدث مع الكتاب ما يحدث مع الأعمال الموجودة في الطبيعة: نعجب بالأنهار الضخمة، وليس بالينبوع الصافي بالغ الصغر. يكمن سر الكُتّاب العظام في رؤيتهم للكون ونظامه المقدس. فسموهم hupsos "يرفعهم إلى أعلى بالقرب من عقل الإله". سيبقى سموهم إلى الأبد، ويشهد على تعاون الفن والطبيعة. هناك نقطتان مهمتان يمكن استنتاجهما فيما يتعلق بهذه المقطوعة. أولاً: أنها ليست استطرادًا، طالما أنها تقدم بوضوح الموقف الرئيس للمؤلف. حقًا إن طبيعة هذا الكتاب هي أن الأجزاء الاستطرادية أكثر حيوية لرسالته من تطور خطة المصادر الخمسة. ثانيًا، أنها بيان رسمي موجه ضد ما يمكن أن نطلق عليه النموذج الكاليماخي، الذي ينصح به كثيرًا لدى الشعراء الرومان، عن العمل الممتاز الكامل ذي المدى القصير. وقد أوضح هذا الأمر اختيار لونجينوس للمجاز: كان كاليماخوس (النشيد الثاني، ١٠٥-١١٢) هو الذي رسم التناقض

---

(٩) Russel, "*Loginus revisited*", pp72-86.

بين نهر آشور، الذي يحمل قاذوراته إلى البحر، والمجرى الصغير للماء الصافي من النبع المقدس، والذي منه يحضر النحل الماء لديو(*)، وجعل ذلك قياسًا أدبيًا.

تنشأ المشكلة التفسيرية الكبرى الثانية لكتاب "في السمو" من الفصل الختامي (44)، الذي يقدم فيه المؤلف جدلاً بين "فيلسوف" وبين نفسه. يرتبط هذا أيضًا بشدة، على غير المتوقع كما يبدو، بالموضوع الرئيس للكتاب، طالما أنه يحدد بدقة أكثر نوع التقدم الأخلاقي المطلوب، لو أن على العصر الحالي أن ينافس الإنتاج "السامي" للماضي(١٠). يؤكد "الفيلسوف" أن ندرة الكُتّاب المعاصرين ذوي المقدرة الطبيعية على تحقيق "السمو" إنما ترجع إلى فقدان الحرية. فأي شكل "للعبودية"، مهما كان منصفًا يثبط العقل مثلما تكبح الأقفاص نمو الحيوانات الصغيرة. رد لونجينوس الحجة بأن رد الظاهرة ليس إلى "سلام العالم الحالي"، الذي وازنه ضمنيًا مع فقدان الحرية الذي أدانه خصمه، ولكن إلى عبوديتنا الأخلاقية للطمع والترف. وبطريقة طبيعية أثار هذا التبادل لوجهات النظر أسئلة عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي كتب فيه هذا الكتاب. عمومًا كان هناك اعتقاد، له ما يبرره، بأن الإشارة إلى "السلام العالمي" تقدم برهانًا ضد تاريخ للكتاب في القرن الثالث؛ حيث كان العالم آنذاك ممزقًا بالحروب الخارجية والأهلية. كاتب محمي جدًا ومتمسك بالأساليب المدرسية هو فقط الذي يستطيع أن يستخدم مثل هذه العبارة لمثل هذه الظروف. ولكنها تترك كل فترة الإمبراطورية المبكرة مفتوحة، من أوغسطس إلى نهاية القرن الثاني. هل نستطيع أن نحدد التاريخ أكثر من ذلك ؟ دائمًا ما تعقد المقارنات مع مناقشات أخرى من

(*) الإشارة الأدبية هنا إلى خاتمة نشيد كاليماخوس الثانية " إلى أبوللون ". يرفض الإله أبوللون – بوصفه إله الشعر – العمل الكبير، والمقصود بذلك الملحمة الطويلة. ويضرب الإله المثل بنهر الفرات.. ضخم، ولكنه يحمل الكثير من القاذورات. كما يذكر كاليماخوس على لسان الإله أبوللون أن كاهنات الربة ديو (وهي ديميتر ربة الأرض والزراعة) لا يحملن إليها المياه من كل نبع، وإنما المياه النقية الصافية الواردة من النبع المقدس. كلمة Melissai (وتعني النحل) الواردة في النص المقصود بها كاهنات الربة ديميتر، ويترجمها الكاتب هنا بالنحل. وهي ترجمة ترد عند بعض الدارسين. وسبق أن أوردنا ترجمة بهذه المقطوعة التي يرفض فيها كاليماخوس كتابة الملحمة الهوميرية الطويلة، ويحبذ كتابة القصائد القصيرة التي يمكن تنقيحها. ولقد سبق تناول هذه النقطة في الفصل السادس أعلاه. وراجع أحمد عتمان، الأدب الإغريقي، ص ٥٤١-٥٧٤.

(١٠) حول نظرية بارعة تقول بأن الفصل رقم ٤٤ تم ترحيله من نهاية الفصل رقم ١٥، انظر:
R. Brandt, *Vom Erhabenen* (Darmstadt, 1966), pp. 125-6.

القرن الأول الميلادي عن التدهور الأدبي: سينيكا الأكبر والأصغر، وكوينتيليانوس، وبصفة خاصة خطبة ماتيرنوس في عمل تاكيتوس "محاورة عن الخطباء" (٤٠ وما بعدها). هذه المقارنات حاسمة في وضع العمل تقريبًا في الفترة بين أوغسطس وهادريانوس، ولكن ليس في إظهار أنه متأخر عن تاكيتوس (ربما ١٠٠م)، فليس لدينا من دليل على أن الأفكار التي قدمت في "المحاورة" كانت جديدة[١١]. دائمًا ما يعتقد أن كتاب "في السمو" ينتمي إلى بداية الفترة المحتملة، بل إلى عصر أوغسطس. السبب الرئيس الذي قدم لذلك هو الهجوم العنيف على كايكيليوس، وهذا غير محتمل (كما يقال) إلا قريبًا من عصره. وضد هذا الرأي قد يقال إن الجدل العنيف القديم في المدارس البلاغية والفلسفية لا يعرف مثل هذه الحدود الزمنية: انظر على سبيل المثال جدل بلوتارخوس الساخن ضد أعمال الإبيقوري كولوتيس Colotes، عمره أربعمائة عام. ومع ذلك فمن الصعب إيجاد مناقشات مقنعة ضد تاريخ أوغسطي. ومن المحتمل أن الأفضل هو أن ينسب إلى "الفيلسوف" الشكوى من "العبودية" والربط الصارم للخطابة بالديموقراطية، والتي لا بد أنها تعني هنا الجمهورية الحرة libera res publica التي دمرتها الإمبراطورية. حقًا إنه حتى شيشرون رد إلى حد ما بهذه المفاهيم على ديكتاتورية قيصر ("فى الواجبات" ٢، ٦٧، "وبروتوس" ٤٦)، ولكن النغمة توحي أكثر بـ "النزعة الجمهورية الرواقية" لعصر كلاوديوس ونيرون. وهناك بلا شك دوائر متعددة للمجتمع الروماني في القرن الأول، والتي أمكن سماع هذا الموقف فيها.

ما يعقد المسألة أكثر هو مزج الموضوعات الإغريقية بالرومانية في هذه الخطبة فى الجزء الأول من حديثه. الفكرة الأساسية بأن البلاغة هي طفل الحرية، لها أصل إغريقي وخلفية إغريقية في العرف السائد بأن معلمي البلاغة الأوائل كانوا من الصقليين الذين واجهوا متطلبات الديموقراطية التي نشأت بعد طرد طغاة القرن الخامس ق.م. في سيراكوساى (سراقوصة) عن طريق تقديم إشارات ونماذج لأناس عليهم أن يترافعوا في المُحاكم من أجل الممتلكات أو من أجل الحياة، أو أن يبحثوا عن التأثير السياسي في الجمعيات الشعبية. كان من السهل أن نعكس هذه النظرية لتتناغم مع الانتقال إلى

(١١) ولكن انظر: Heldmann, *Entwicklung und Verfall*, pp. 286-93.

unius dominatio (سيطرة الفرد). الحديث الآخر أيضًا له معان إضافية كلاسيكية قوية، هي أصداء لتحليل أفلاطون لـ "التدهور" في الثقافة الجسدية والتدريب العسكري ("القوانين" ٨٣١-٨٣٢) ولربطه بين "التدهور" الموسيقى والانتباه المفرط "لمتعة" الجمهور وليس "لصحة" الفن ("القوانين" ٧٠٠-٧٠١). كانت مثل هذه الأفكار منتشرة. توجد متشابهات لفظية قريبة تمامًا من لونجينوس عند فيلون أيضًا ("كل ما هو ممتاز" Quod omnis probus ٦٢-٧٤، و"عن سكرة العقل" De ebrietate Noe ١٩٨) وهى أقرب زمنيًا من كتاب "في السمو"، وتقع خارج الاتجاه السائد للفكر الروماني. سينتهي كل هذا الشك لو أن المخاطب في الكتاب - وهو بوستوميوس فلورنتيانوس Postumius Florentianus طبقًا للمخطوط، أو بوستوميوس ترنتيانوس Postumius Terentianus طبقًا لتخمين مانوتيوس Manutius، وهذا مقبول بصفة عامة - أمكن تحديده بثقة. ستطيح المعلومات الحقيقية الضنيلة بالخيوط التأملية الواهية.

ومع ذلك لم تأخذ مشكلة البناء، ولا الشكوك حول التاريخ من أهمية هذا الكتاب وتأثيره بصورة جادة. ولم تنقص أي من هاتين المسألتين من المتعة والتنوير اللذين تقدمهما دائمًا طلاقته المتميزة. القدر الكبير من هذا الكتاب عبارة عن مناقشة محكمة للأمثلة، ولكن دائمًا ما ظهرت موضوعات أوسع. هنا، على سبيل المثال، المقطوعة الشهيرة التي تمت فيها مناقشة أن "الأوديسية" - ويطلق عليها (9.15) "كوميديا السلوك أورسم الشخصية" (komodia ethologoumene) - لابد أنها كانت من نتاج هوميروس في عمر متقدم:

> في "الأوديسية"، من ناحية أخرى - وهناك الكثير من الأسباب لإضافة ذلك إلى بحثنا - أوضح هوميروس أنه حين يأخذ عقل عظيم في الاضمحلال؛ فحب رواية القصص يميز عمره المتقدم. ونستطيع أن نقول إن "الأوديسية" كانت عمله الثاني لاعتبارات عدة، هي بصفة خاصة إدخاله لبقية المتاعب الطروادية في القصيدة في صورة مقطوعات، والطريقة التي قدم بها تقديره للتعاطف والشفقة على الأبطال، متناولاً إياهم بوصفهم شخصيات معروفة من

مدة طويلة. "الأوديسية" هي ببساطة خاتمة "للإلياذة" ... وللسبب نفسه، أؤكد بالحجة أن هوميروس جعل كل كيان " الإلياذة "، الذي كتبه وهو في قمة قواه، دراميًا ومثيرًا، في حين تتكون معظم "الأوديسية" من رواية وهي خاصية للعمر المتقدم. "يمكن مقارنة هوميروس في "الأوديسية" بالشمس الغاربة: يبقى الحجم دون القوة. لم يعد هوميروس يؤكد التوتر، مثلما كان الحال في قصة طروادة، ولا ذلك المستوى المتماسك من النبل الذي لا يسمح مطلقا بالتضاؤل. انتهى تدفق العواطف المتزاحم الواحد فوق الآخر، وأيضًا طلاقة الحركة، والواقعية، ووفرة الصور المأخوذة من الحياة. نحن نرى العظمة وهي في فترة الجزر. هذا كما لو كان المحيط ينسحب داخل نفسه ويتدفق بهدوء في قاعه ذاته. فقد هوميروس في عالم الخرافات وما لا يمكن تصديقه. لم أنس في قولي هذا العواصف الموجودة في "الأوديسية"، وقصة الكيكلوبس ومقطوعات قليلة أخرى. أنا أتحدث عن كبر السن، ولكنه كبر سن شخص مثل هوميروس"(١٢).

الرسالة الرئيسة واضحة بصفة خاصة في الاستطراد الظاهر، وهى أن روح الكاتب وعظمته الأخلاقية هي الحاسمة في النجاح في ذلك، أي في أسمى نوع من الكتابة، وأن التفاوت وعدم الملاءمة التقنية يمكن أن تغتفر أحيانًا. لا شيء من هذا يعد جديدًا بصفة خاصة، ويمكن عقد مقارنة مع "فن الشعر" لهوراتيوس، الذي يؤكد أيضًا اتحاد الفن مع الطبيعة، ويغفر الأخطاء لدى العظماء الحقيقيين. ولكن دفء لونجينوس والمدى الشامل لأمثلته يذهبان إلى أبعد من مبلغ البلاغيين الآخرين. من الممتع أن نرى كيف استغل لونجينوس التقنيات الغنائية الرقيقة للشاعرة سافو (١٠، ١-٣) لصالح العاطفة العظيمة. وقد نشعر أننا غير متأكدين من نواياه الدقيقة. ماذا يعتقد أن مخاطبه - بوصفه "رجلاً يعيش فى المدينة" politikos aner - يريد حقًا أن يفعل؟ أيكتب خطبًا؟ مدائح؟ خطب

(١٢) "فى السمو" (9.11-14)، مقتبسة من:
Russell and Winterbottom, *Ancient Literary Criticism*, pp. 470-1.

السفراء المبعوثين؟ ربما كل ذلك. رائحة مدرسة البلاغة قوية بالتأكيد (على سبيل المثال في 15.8-11)، ولكننا لا نستطيع أن نتجنب الإحساس بأن وجهة نظر المؤلف كانت غير قاصرة على شيء من هذا النوع. كان لديه تصور مثالي للأدب العظيم الذي سيبقى، وكان باعتقاده أنه ما زال بالإمكان إنتاج عمل يصمد أمام اختبار الزمن مثلما هو الحال مع الكلاسيكيات. ويبدو أن كتاب "في السمو" لم يقرأ كثيرًا في العصور القديمة أو البيزنطية. كتاب "في السمو" له زمنه العظيم في عصر النهضة، خاصة في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر. كانت ترجمة بوالو **Boileau** (١٦٧٤) علامة عهد جديد. وكما يمكن أن يقول لونجينوس نفسه فقصة هذا العهد "طرحت جانبًا لمكان آخر" (قارن ٣، ٥). يكفي هنا إن نقول أن كتاب "في السمو"، و"فن الشعر" لأرسطو، و"فن الشعر" لهوراتيوس، هي الأعمال الكلاسيكية الثلاثة ذات التأثير الأعظم على منهج النقد الأوروبي(١٣).

٤- لوكيانوس وفيلوستراتوس

نتحول بعد ذلك إلى روائع السوفسطائية الثانية، والتي يبدو أن لونجينوس لم يكن على دراية بها. الخطباء العظماء أنفسهم لديهم القليل الذي يسهمون به. دفاعات آيليوس أريستيديس **Aelius Aristides**(*) الضخمة عن البلاغة ضد أفلاطون استرجعت مراحل مبكرة في المعركة التعليمية بين الفلسفة والبلاغة، لكنها لا تكاد تقدم شيئًا للموضوع الراهن. تذكرنا ملاحظات أريستيديس (خطبة ٤٥) عن الحرية العظمى للشعراء، وكذا ادعاؤه أنه مبتكر "النشيد" النثري للآلهة، بديو خريسوستوموس(١٤). قضى أريستيديس حياته يؤدي مهمته ويسب منافسيه. كتب من أجل الأجيال اللاحقة، و احتفظت الأجيال اللاحقة بأعماله. غير أنه ليس بناقد أدبي، وبدلاً منه يجب أن ننظر إلى لوكيانوس (المولود

---

(١٣) انظر أعمال كل من **Abrams , Brody & Martano** في البيبليوجرافيا. وانظر:
Alain Michel, "*La theorie du sublime*", pp. 378-407.

(*) راجع أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٦٢٦-٦٣٠.

(١٤) انظر:
Boulanger, *Aristide*, pp. 303-7; Russel and Winterbottom, *Ancient Literary Criticism*, p. 558.

حوالي ١٢٠م)، وهو سوفسطائي ولكن على هامش هذه الحركة، وإلى فيلوستراتوس (المولود حوالي ١٧٠م)، وهو مؤرخها المتحيز.

أما عمل لوكيانوس الذي يستحق اهتمامنا فهو "فى كتابة التاريخ"، وهو مقال هجائي هزلي (مثل كل أعمال لوكيانوس) (*)، غير أنه يحوى نواة مذهب جاد. أما السخف الذي تسبب في هذه الهجائية فهو سخف المحاكين المتحذلقين لثوكيديديس والذين، كما يبدو، كانوا يكتبون تاريخًا معاصرًا. وسواء أكانت الأسماء والاقتباسات التي أعطاها لنا لوكيانوس حقيقية أم (كما هو أرجح) خيالية، فهذا موضع للجدل. المحاكاة الساخرة دالة على البراعة. ولكن لوكيانوس ضمنها تصريحًا جادًا بوضوح عن مؤهلات المؤرخ الجيد وأساليبه، والذي كان بمثابة ملحق لتشخيص بلوتارخوس للمؤرخ الداهية. فالمؤرخ، طبقًا للوكيانوس، يوظف لعمل مختلف تمامًا عن عمل الشاعر أو المداح. ومن واجبه أن يجمع حقائقه بأمانة، ويقوم باستيعاب تمهيدي لها (مذكرة hypomnema) قبل أن يجرب الشروع فى عمله الحقيقي. ولكي يفعل ذلك على نحو لائق فهو بحاجة لأن تكون لديه خبرة عملية في السياسة والحرب، مثل ثوكيديديس، وينبغي أن يضع الاستقلالية والبعد عن الفساد محل اهتمامه الأول. وحين يأتي للكتابة الفعلية، ينبغي عليه أن يتذكر قبل كل شيء أن التاريخ بصفة أساسية سردى، ويحتاج إلى ميزات السرعة والوضوح التي يتطلبها ذلك الجزء من الخطابة بصفة خاصة. يذكرنا كل هذا بتصريحات المؤرخين الاستهلالية.

جاء إحساس لوكيانوس بسخف "الثوكيكيديين" مساويًا لمعالجته الهجائية للبلاغيين والنحويين. ولكونه هو نفسه محاكيًا موهوبًا بالفطرة للأسلوب الأتيكي (ربما جاء ذلك أسهل تمامًا لأن الإغريقية كانت لغته الثانية، والآرامية لغته الأولى)، فهو يحب أن يسخر من الأشخاص الذين يزعمون أنهم يفصحون عن سر النجاح عن طريق تحبيذ الطرق المختصرة. وفي عمله "معلم الخطباء" (Rhetorum Praeceptor 2 p.317 Macleod) قدم شابًا يسأل كيف يمكنه أن يصير سوفسطائيًا. فينصحه المعلم بأن يظهر جهلاً، وجرأة، وصوتًا عاليًا، ومشية متخنثة، وولعًا بالملابس الأخاذة. عندئذ يجب عليه أن يتعلم كلمات

(*) أسميناه "ابن الفرات المهزار المكار" راجع أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٦٣٠-٦٣٧.

أتيكية قليلة، ويكون مهيأ لوضعها في أي مكان. الطلاقة في الارتجال مهمة جدًا، بينما المحافظة على نظام الترتيب فهي لا تهم. ولو كنت في شك بخصوص استقبال الجمهور لك، استأجر مصفقين. أما في "لكسيفانيس" Lexiphanes، وهو عمل شبيه، فالهدف بتحديد أكثر هو الأتيكيون المتحذلقون، وربما بصفة خاصة النحوي بولوكس Pollux. كانت عداوتهم للعقل أيضًا أساسية للخطبة الجذابة. ففي العمل المسمى "قضية الحروف الساكنة"[(١٥)]، يقوم حرف السيجما Sigma باتهام حرف التاو Tau، أمام محلفين من الحروف المتحركة، بأنه سرق منه عددًا كبيرًا من الكلمات التي له حق الوجود فيها. ما لدينا في مثل هذه الأعمال، على نحو ما هو موجود في أجزاء أخرى كثيرة من عمل لوكيانوس، هو النقد عن طريق الكاريكاتير، وهو موجه إلى أنماط من الغرور والشعوذة بدلاً من كونه موجهًا إلى أفراد بأسمائهم. ففي الشعر، لدى لوكيانوس القليل مما يقوله، رغم أن هيسيودوس ربما ينبغي أن يذكر. يقوم هذا الحديث الصغير على مقدمة "أنساب الآلهة". الفكر، مثل فكر محاورة "إيون" Ion لأفلاطون، القائل بأن الشاعر ليس لديه معلومات، ولكن لديه الإلهام فقط، وهو من نوع غير آمن تمامًا.

في حين كان لوكيانوس منغمسًا في العالم السوفسطائي بممارساته، فقد صار فيلوستراتوس مؤرخ هذا العالم وكاتب سيره. قد يتوقع المرء أن تكون "سير السوفسطائيين" تصيدًا للأحكام والآراء النقدية. ولكنه يحبط هذا التوقع. حقًا، إن فيلوستراتوس قدم نظرية للتاريخ الأدبي، وتعني أن السوفسطائيين في عصره كانوا في خط ينحدر من هيبياس Hippias وبروديكوس Prodicos ومعاصريهما الكلاسيكيين. ووردت إشارة إلى هذا الرأي أيضًا عند لونجينوس (3.2-5)، ويتضح أن به بعض الحقيقة. تشكل الموضوعات الاستعراضية، وأساليب جورجياس روابط طبيعية بين المجموعتين، ويمكن رؤية الاستمرارية التاريخية أيضًا في معارضة الاثنين لتراث الفلاسفة التعليمي المنافس. جاء رأي فيلوستراتوس في ديو خريسوستوموس ممتعًا. فقد عده بين الفلاسفة الذين هم أيضًا سوفسطائيون، وبذلك جلب على نفسه نقد سينيسيوس Synesios القوريني، في أواخر

---

(١٥) يسمى بصورة مضللة: "محكمة الحروف المتحركة" Judicium vocalium, I, pp. 139-143 Macleod.

القرن الرابع، الذي وجد أسبابًا لافتراض أن ديو بدأ مساره سوفسطائيًا، وفيما بعد صار فيلسوفًا. نوقش هذا التحول كثيرًا، وتم كشف أن سينيسيوس مخطئ(١٦). ولكن من الممتع أن نلاحظ خلافًا تاريخيًا من هذا النوع ينشأ. بعيدًا عن ذلك، فإن أوصاف فيلوستراتوس للأساليب والأداء مبتذلة ومبهمة. وحيثما يمكننا أن نفحصه فى ضوء دليل أفضل فهو يسقط على نحو مخز. يتناقض وصفه، على سبيل المثال، لإيسايوس، سوفسطائي القرن الأول، مع بلينيوس الذي استمع إلى هذا الرجل (الرسائل ٢/٣).

تبزغ أهمية فيلوستراتوس في تاريخ النقد من تلك المقطوعات الواردة في "حياة أبوللونيوس من تيانا Tyana"، والتي تحوى إشارات أو شذرات من النظرية الجمالية. على سبيل المثال (٢، ٢٠): أبوللونيوس في تاكسيلا Taxila بالهند، ينتظر ليرى الملك. وعلى جدران المعبد توجد ألواح من البرونز، متنوعة بمعادن بألوان مختلفة، مرسوم عليها معارك بوروس Porus والاسكندر. قاد هذا المشهد أبوللونيوس ليناقش طبيعة فن الرسم ويجادل أنه لابد أن تكون لدى المشاهد ملكة المحاكاة، مثلما يوجد لدى الرسام فن المحاكاة، وذلك من أجل أن يحقق العمل غايته. ينبغي أن تكون لدينا فكرة عن موضوع الصورة قبل أن يكون بإمكاننا أن نعجب بها ونقدرها. وهكذا فإن تأثير الفن عبارة عن تعاون بين الفنان والجمهور، كل منهما عليه أن يمتلك ملكة "المحاكاة". هناك مقطوعة أكثر شهرة (٦، ١٩) أخذت اتجاهًا آخر(١٧). يناقش أبوللونيوس تصوير الآلهة مع الحكيم المصري ثيسبسيون Thespesion. انتقد أبوللونيوس صور الحيوان التي يراها في كل مكان. عندئذ تساءل ثيسبسيون عما إذا كان فيدياس وبراكسيتيليس Praxiteles "قد صعدا إلى السماء وأخذا قالبا لشكل الآلهة"، أم كانت لديهم قوة أخرى موجهة تقودهم. أكد أبوللونيوس أنه يوجد بالفعل مثل هذه القوة. وعلاوة على المحاكاة، يوجد الخيال phantasia الذي "يشكل ما لا يراه"، ولا يفزع لأي شيء. ورغم أنه لايوجد هنا شيء عن الشعر؛ فمن الواضح أننا نتعامل مع مفاهيم ومشكلات عالجتها أيضًا خطبة ديو المسماة "الأوليمبي" Olympicus.

---

(١٦) J. L. Moles, *The Career and Conversion of Dio Chrysostom*, "JHS" 98 (1978), pp. 79-100.

(١٧) Trimpi, *Muses of One Mind*, p. 103; Birmelin, "*Kunsttheoretische Gedanken*".

عرف لونجينوس أيضًا خيالاً phantasia يستطيع أن يذهب أبعد مما تستطيع أى عين أن ترى ("في السمو" ١٥). عاش فيلوستراتوس ومعاصروه في عالم شكل فيه النحت والرسم، المعروضان في الأماكن العامة، هجومًا دائمًا على إدراك المتعلمين. وشاهد على ذلك مجموعة "الأشكال" Eikones، وهي وصف لرسومات أسطورية بواسطة زوج ابنته، فيلوستراتوس ليمنيوس Philostratos Lemnios. تم محاكاة هذه الأشياء كثيرًا على يد سوفسطائيين متأخرين، وكانت مؤثرة في عملية إحياء مفهوم الفن الإغريقي في القرن الثامن عشر.

٥- هيرموجينيس وبلاغيون آخرون

تشمل أعمال المؤلفين الفرادى والكتب التي تأملناها جميعًا بعض الاهتمامات البلاغية وبعض الاهتمامات الفلسفية. سعى بلوتارخوس، المعلم الأخلاقي الأفلاطوني، لأن يستخدم أدوات النحو grammatike ليبرر التعليم الأدبي. أما ديو فله موقف سقراط وممارسة بلاغي. بينما أخذ لوكيانوس كلتا المهنتين هدفًا له. أما لونجينوس، الذي ألّف كتابا يتواءم بقوة مع منهاج دراسة البلاغي، فهو يطلب من تلميذه إصلاحًا أخلاقيًا وتفكيرًا ساميًا. يشغل فيلوستراتوس نفسه بكل من الشخصيات وأداء الخطباء وبالتأمل الديني، بل وبما يتعلق بطقوس العبادات السرية. هذه المعالجة المزدوجة للأدب واضحة بصفة خاصة في العالم الأكاديمي للفترة الإمبراطورية المتأخرة. ولكن قبل أن نأتي لمراحلها النهائية، يجب أن ننظر بصورة أكثر عمومية إلى البلاغيين.

لعل اقتراح لوكيانوس المفيد القائل بأن خمسة عشرة أو عشرين كلمة أتيكية، متناثرة بصورة عشوائية خلال الخطبة سوف تضمن لها النجاح، يذكرنا بأن الحدود بين النحوي grammatikos والبلاغي rhetor هي حدود مرنة. مثلت هذه المسألة حيوية للبلاغي كي يتحدث أتيكية سليمة. كان لوكيانوس معتادًا أيضًا على استخدام الشعراء مادة للتعليم. لذلك وجدت هنا طريقتان تعدى فيهما على دائرة اختصاص زميله. ومع ذلك فموقفه من الأدب كان مميزًا لفنه الخاص. كان الهدف هو أن يكشف كيف تؤثر عملية الإقناع حتى يستطيع كل من التلميذ والمحاكى أن يحاكي. يحاول البلاغي أن يسمح لتلميذه بالدخول،

دعنا نقول، في سر كيف خطط ديموستينيس حملة ونفذها، وأي حيل استخدم ليوقع بجمهوره في الشرك ويؤثر فيه، وهكذا. لا يستهوي البلاغي كثيرًا التاريخ الأدبي والنظرية الأدبية. ففنه خالد، يرتكز (كما يعتقد) على نقاط الضعف الدائمة للطبيعة الإنسانية، واهتمامه بأساسه النظري قاصر على أن يثبت، ضد خصومه، وعلى أنه يستحق أن يكون فنًا tekhne، وليس مجرد خدعة يتعذر تفسيرها؛ لذلك لا يتأمل البلاغي في مبادئ الخيال، ولكنه يترك ذلك للفلاسفة، رغم أن عمله على نطاق واسع جدًا هو خطابة، ومعنى ذلك، معالجة حالات خيالية في خلفية غير حقيقية أو تاريخية مبهمة، وهذا في حد ذاته ضرب من الخيال له نوعيته الخاصة من الخداع وله حافزه الفكري.

تقع الكتب المدرسية التي بقيت في معظمها في تصنيفات قليلة سهلة التحديد. لدينا أولاً قواعد ونماذج للتمارين progymnasmata (تمارين أولية تشمل الخرافة، الرواية،... إلخ). ثانيًا، موضوعات عن "الإبداع"، تهتم بصفة رئيسة بالموقف stasis. ثالثًا، وصفات لنغمات أو تأثيرات أسلوبية متعددة (ideai الأشكال). رابعًا، موضوعات عن الصور. خامسًا، موضوعات عن الخطابة الاستعراضية، حاوية كمية كبيرة من مادة نموذجية. سادسًا، مجموعات من خطب نموذجية. يجب أن نضيف، رغم أن هذه الإضافة في معظمها ترجع إلى العصر البيزنطي، المقدمات prolegomena، وهي مقدمات عامة تفسر تاريخ الفن ومجاله، وأخيرًا تعليقات، غالبًا ما تكون وفيرة، على الكتب المدرسية القياسية عن التمارين الأولية progymnasmata والمواقف staseis. يوجد النقد الأدبي في كل هذه المادة مصادفة فقط، ولكن توجد بعض المواضع حيث يفيد البحث عنه فيها.

أهم الكُتَّاب الإغريق عن الأسلوب في القرن الثاني هما أريستيديس Aristides وهيرموجينيس. سمي "أريستيديس" كذلك؛ لأن البحث المجهول حمل هذا الاسم وبقي مع أعمال السوفسطائي آيليوس أريستيديس Aelius Aristides. يعرض "أريستيديس" نظامًا أبسط ولكن مفهوم (الشكل) idea هو نفسه لدى الاثنين. الأشكال ideai هي صفات مثل الوقار، والشدة، والقوة، والعذوبة، والوضوح، وأشياء أخرى كثيرة، أنتجت بفكر ملائم، كالأسلوب، وترتيب الكلمات، والصور، والإيقاع. وتختلف هذه الأشياء عن أنواع الكلام

genera dicendi لنظرية الأسلوب الثلاثي، وأيضًا تختلف عن الأساليب kharakteres الأربعة لديميتريوس في كونها غير محددة العدد، حيث لم يكن صعبًا إدراك فارق دقيق جديد وإعطائه اسمًا. بعض الأشكال ideai كانت منسجمة بصورة متبادلة، والبعض الآخر لا. يتفوق بعض الكتاب في الواحدة أو الأخرى، كان ديموسثينيس (على الأقل في نظام هيرموجينيس) هو النموذج للجميع. وبالفعل، يزعم هيرموجينيس أن ما يفعله حقيقة هو تحليل التفوق الكلي لديموسثينيس.

وسع هيرموجينيس مع ذلك، نطاقه إلى ما هو أبعد من ديموسثينيس، وهذا واضح جدًا في مناقشته لـ semnotes، أي "الوقار" أو "النبل"، وهي صفة تشبه السمو hypsos عند لونجينوس (صفحات ٢٤٢-٢٥٤ Rabe). ومثل لونجينوس، يبدأ هيرموجينيس بصورة منتظمة بـ "الأفكار" (الأشكال ideai ليست ببساطة كلامية)، وهنا يعدد هيرموجينيس "الأشكال" شديدة الملاءمة لـ "الوقار". هذه أولاً "أشياء قيلت عن الآلهة بوصفها آلهة". وعن الظواهر الطبيعية التي ترجع إلى السلوك الإلهي الذي يمكن ذكره أحيانًا بمثل هذه الطريقة ليقدم القوة البلاغية للحديث. مثال هيرموجينيس على ذلك (صفحات ٢٤٤-٢٤٥ Rabe) هو وصف العاصفة التي قوت من تأثير الخطبة التي قامت على أساس معركة أرجينوساي Arginousai (٤٠٦ ق.م) وفشل القادة في التعرف على الموتى. لدينا بعد ذلك عبارات وقورة حول مسائل أخلاقية أو دينية عظيمة، ثم إشارات إلى أحداث تاريخية عظيمة، خاصة معارك الحروب الفارسية. وبعد "الأشكال" يأتي ما يسميه هيرموجينيس "المناهج"، وهي أحيانًا مثل صور التفكير. ولأغراض " الوقار " يحسن تجنب تعبيرات الشك أو التردد، وذلك بالرغم من أنه قد يكون هناك مكان للمجاز والإيحاء. ذكرت أمثلة من محاورتي "فايدروس" و"تيمايوس" لأفلاطون. وتحت الأسلوب (صفحات ٢٤٧-٢٥٠ Rabe) علق هيرموجينيس، مثل ديميتريوس وديونيسيوس من قبله، أهمية كبرى على عذوبة الصوت وعلى المؤثرات الخاصة لأصوات بعينها. ففي إطار "الوقار" حرف A الطويل وحرف O الطويل (الأوميجا) مرغوب فيهما، بينما يجب تجنب حرف I المتكرر؛ لأنه يجعل المرء يقبض الفم ويعري اللثة. وبصورة طبيعية، الاستعارة هي شيء جيد، رغم

أنها يجب أن تستخدم باعتدال: فتعبير "يعلن أملاً طيبًا" هو طريقة معترف بها لقول "يأمل الطيب"، ولكن الاستعارات الأكثر جرأة مثل قولنا "كانت المدن مريضة"، تكون مميزة "للخشونة" – أي عدم الصقل – أكثر منها للنغمة الوقورة. فالدرجات القصوى للجرأة المجازية بالفعل غير ملائمة لأي نوع محترم من الحديث: تطرف جورجياس في تعبير "النسور، القبور الحية" الذي أدانه لونجينوس أيضًا من قبل (٣، ٢) يوضح نوع الشيء الذي يستطيع المرء أن يجده لدى "السوفسطائيين الزائفين"، وليس بالتأكيد لدى ديموستينيس. وأخيرًا تحت الأسلوب ينصحنا هيرموجينيس باستخدام الأسماء بدلاً من الأفعال، مقلين من عدد الأفعال المتناهية قدر الإمكان. ليس هذا مبدأ جديدًا، بل يدين بقوته لملاحظة ثوكيديديس[١٨]. عندئذ يصل هيرموجينيس (ص٢٥٠ Rabe) إلى الصور، محبذاً البسيط منها (التأكيد epikrisis[١٩] والعبارات الجازمة النابعة من رأيك الخاص) وتجنب أي شيء ينهي الحركة المستمرة للرأي المبجل. وهكذا لا توجد أحاديث جانبية، ولا جمل اعتراضية. يجب أن تكون الجمل الفرعية cola قصيرة، ويجب أن يكون الوزن داكتيلي، أو إبيتريتي، أو سبوندي[*]. كما يجب عدم تجنب الفجوة الصوتية[**] لأن هذا تنميق. ويجب أن تنتهي الجمل بنهاية رنانة مع كثرة من المقاطع الطويلة. هذا مثال نمطي لمنهج هيرموجينيس. القواعد لديه تقليدية في الغالب، والتنظيم واضح وصارم. والفكرة باقية في عقله بثبات بالتركيز على مقطوعات قليلة شهيرة. وهي في هذه الحالة مقطوعات مأخوذة من أفلاطون. وثوكيديديس والخطباء.

أما القسم الأخير من الكتاب الثاني من عمله "في الأشكال" Peri ideon فهو شيء

---

(١٨) عن أسلوب توكيديديس " المتعلق بالأسماء "، قارن: Dion. Hal., *Thucydides* 24

(١٩) Epikrisis = " تأكيد وتأييد لما قيل "، على سبيل المثال عن طريق إضافة " وصحيح جدًا تمامًا" للعبارة. قارن. Rhetores Graeci , ed.Walz,III. p. 707.

(*) الداكتيلي dactylos هو قدم في وزن الشعر الإغريقي مكون من مقطع طويل يليه مقطعان قصيران، الإبيتريتي epitritos هو قدم في وزن الشعر الإغريقي مكون من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير، السبوندي spondeios هو قدم في وزن الشعر الإغريقي مكون من مقطعين طويلين.

(**) الفجوة الصوتية hiatus هي التقاء حرفين متحركين ينطقان منفصلين : كلمة تنتهي بحرف متحرك يليها كلمة تبدأ بحرف متحرك . وجدير بالذكر أن هذه الخاصية تعد من أشهر خصائص أسلوب الخطيب الإغريقي إيسوكراتيس.

مختلف، فهنا ينتقل هيرموجينيس إلى تأمل شخصية الكتاب فرادى. فيبدأ بالتقسيم التقليدي للخطابة السياسية إلى أنواع تأملية، و قضائية، و إطرانية. ثم، مع ذلك، يقسم خطبة الإطراء إلى نوع يهتم بالمسائل السياسية ونوع غير مقيد هكذا، بل يتجاوز حدود الحديث السياسي politikos logos تمامًا. ومثاله (ص ٣٨٨ Rabe) على النوع الأول موح: لاشيء كلاسيكي، و إنما الموضوع الخطابي لاصطحاب الموكب propompeia، أية مسألة ما إذا كانت أثينا أم اسبرطة ينبغي أن يكون لها أسبقية الاحتفال بعد الحرب الفارسية. من النوع الأكثر عمومية للإطراء في النثر نموذج أفلاطون، الذي يرفعه هيرموجينيس في هذا المجال إلى المكانة نفسها البارزة، مثل تلك التى كانت لديموسثينيس في الحديث السياسي politikos logos. يبقى هناك الشعر، "فهو أيضًا مسألة إطراء، بل فعلاً الأكثر إطراء من أي نوع من الخطاب". ولعل هوميروس هو نموذج ذلك. من الممتع أن نقابل بين المقطوعة التالية وبين التوصيات البلاغية لهوميروس التي نجدها، على سبيل المثال، لدى كوينتيليانوس (١٠، ١، ٤٠–٥١). لا يوجد لدى هيرموجينيس مثل هذا الهدف العملي:

> "شعر هوميروس هو أفضل أنواع الشعر، وهوميروس هو أفضل شاعر. أستطيع أيضًا أن أقول تمامًا إنه أفضل خطيب أو أفضل كاتب نثر، لكن ربما أن هذا ينتهي إلى الشيء نفسه. فمثلما أن الشعر هو محاكاة لكل الأشياء، والكاتب (بعيدًا تمامًا عن براعته اللغوية) الذي يحاكى بصورة أفضل الخطباء، والمتحدثين، والموسيقيين، والعازفين أمثال فيميوس Phemios وديمودوكوس Demodocos(*)، وأيضًا جميع الشخصيات والأحداث الأخرى، هو أفضل شاعر، وطالما الأمر كذلك، فبتسميته أفضل شاعر فالمرء يطلق عليه أيضًا أفضل خطيب وأفضل كاتب نثر. قد لا يكون هو أفضل القادة أو النجارين أو أيا ما يكون، رغم أنه يقلد هؤلاء ببراعة أيضًا، إلا أن فنهم ليس الكلمات ولا معتمدًا على الكلمات ... هوميروس هو

(*) فيميوس هو منشد ملحمى من إيثاكى (في ملحمة " الأوديسية") كان ينشد في قصر أوديسيوس. ديمودوكوس منشد ملحمى آخر ضرير (في " الأدويسية") كان ينشد في بلاط الملك ألكينوس بفاياكيا، وهو الذي أنشد قصة أفروديتي ربة الجمال مع آريس إله الحرب.

أفضل الشعراء، والخطباء، وأفضل كتاب النثر في كل أنواع الحديث: وهو أكثر من أي كاتب آخر حقق العظمة، والجاذبية، والصقل [الحرص epimeleia] (٢٠)، والقوة، بل وحقق أهم شيء في الشعر وهو المحاكاة التى هى واضحة وملائمة للموضوع في كل من اللغة وفي تقديم الشخصيات، ناهيك عن الحيوية في الحبكة والتنويع في تقسيم السطور ومنها يكسب الوزن معيار الاختلاف، كل هذا في الوقت الملائم وبالدرجة المطلوبة. وبالإضافة إلى كل ذلك، اختار هوميروس ما هو بالفطرة أفضل وزن من بين كل الأوزان، واخترع أفضل شيء ليشكل وحدة متنوعة من جميع العناصر ". (ص٣٨٩ Rabe)

يوجد هنا الكثير مما يوحي بأن التعليم البلاغي، في يدي هيرموجينيس كان أيضًا تعليمًا في الأدب بصفة عامة. ويؤيد هذا ما قاله في الملحق عن كسينوفون والمؤرخين – ليس فقط هيرودوتوس هو "الأكثر إطراء"، ولكن ثوكيديديس وهيكاتايوس Hecataeus. بل إن هيرموجينيس ادخر كلمات قليلة (ص ٤١٢ Rabe) لثيوبومبوس Theopompos، وإفوروس Ephoros، وهيلانيكوس Hellanicos، وفيليستوس Philistos، "رغم أن الإغريق لم يعتقدوا مطلقًا أن كتابتهم جديرة بالمنافسة والمحاكاة (zelos ; mimesis)(٢١) بقدر ما أنا مدرك".

تذهب دراسة الصور أيضًا بطريقة طبيعية إلى أبعد من حدود البلاغة العملية. وقد تطور هذا المذهب في العصور الهيللينستية. ولا يوجد ما يدعو للاعتقاد بأن النحاة والبلاغيين من العصر الإمبراطوري قد أحدثوا تقدمًا كبيرًا عما وجدوه لدى كايكيليوس أو معاصره جورجياس. يتضمن التعريف القياسي (على سبيل المثال تيبريوس ١، ولونجينوس ١٦) المفهوم الحتمي الغامض للغة "الطبيعية": "الصورة skhema هي ما يعبر عن المعنى

---

(٢٠) ولكن انظر: Hagedorn , *Zur Ideenlehre*, p.53.

(٢١) عن الفارق، أو عدمه، بين كلمتى zelos (المنافسة) و mimesis (المحاكاة)، انظر: Longinus, ed. Russell, p. 10.

ليس بطريقة طبيعية أو مباشرة، ولكن عن طريق الانحراف عن القاعدة من أجل الحلية أو التأثير". تم تحديد الاختلافات بين المجاز والصور، الصور البلاغية وصور الفكر. هذه الأشياء موحية ومهمة. أدى تطبيق هذا المذهب أيضًا إلى تحليلات بارعة وأحيانًا مستنيرة للكتابة الكلاسيكية. ليس من فراغ أن اشتهر تحليل لونجينوس لـ "قسم ماراثون" (١٦) لديموستينيس، ولكنه أدى في الوقت نفسه إلى قدر كبير من التشويش وكثير من البراعة المضللة.

أما العمل القياسي عن الصور في العصور الإغريقية المتأخرة فهو عمل الإسكندر، ابن نومينيوس Numenius، من القرن الثاني. بقيت لنا خلاصة منه، يحوى تصديرها آراء نظرية ممتعة. حاول المؤلف أن يرد على أولئك الذين ينادون بأنه لا يوجد شيء خاص عن صور الفكر؛ لأن لكل حديث logos صورته skhema، وذلك بالقدر الذي يعتمد فيه على مواقف عقلية. وللعقل دائمًا موقف من نوع أو آخر يشكل صورة skhema. وجاء رد المؤلف ثلاثي الأبعاد. أولاً، لو أن كل الحديث عبارة عن صور، فلن تكون هناك ميزة للمتحدث المدرب على الشخص العادي. ثانيًا، حتى لو صدق أن عملياتنا العقلية تشمل دائمًا حركة من نوع أو آخر، فهذه الحركات ليست دائمًا "طبيعية". يتبع ذلك أن الحديث الذي أعاد إنتاج هذه الأشياء أحيانًا أيضًا ما يمتلك شكلاً "غير متفق مع الطبيعة". ثالثًا، حتى لو أن كل الحديث عبارة عن صور، فالحديث الذي نجده في الخطابة وأنماط أخرى من الأدب هو نسخة مصنوعة منه، اخترعت لكي تعطي انطباعًا لا لكي تعبر عن موقف حقيقي. لو أنى قلت "أين سأذهب؟" ففي الحياة الحقيقية لا توجد صورة. ولو أن الخطيب أظهر أنه لا يعرف أي كلمة يستخدم، أو كيف يعبر عن شيء ما، رغم أنه حقيقة يعرف، فهذه هي صورة للتساؤل diaporesis. هذه المناقشات هي بوضوح عبارة عن بدائل. الأول هو مناشدة للحقيقة، أو على الأقل لمصلحة ذاتية، طالما لا يوجد بلاغي في أي من جانبي الجدل يمكنه أن يسلم بأن مهنته كانت غير ذي فائدة تمامًا. الثاني يفترض وجود اختلاف بين "الطبيعي" و"الصناعي" في كل من السلوك والكلمات. الثالث يميز بين الحديث بصفة عامة والحديث المصنوع للخطابة والأدب. و لم يتم تفسير أي من هذين الأخيرين أكثر من ذلك،

سواء أكان هنا أم فيما بعد (١٣، ١١ وما بعدها) حين قدمت مناقشات شبيهة لإيضاح وجود الصور البلاغية. قيل لنا عندئذ إن الأسلوب البلاغي (المصنوع plasis) يختلف عن أسلوب الشخص العادي، فالكلمات لها تنظيمات وترتيبات طبيعية، ومحتمل بالتالي أن تكون أقل من الطبيعية، ثم يقوم البلاغيون بتقليد هذه الأشياء. بعض الصور البلاغية أسهل من غيرها في اختزالها إلى صورتها " الطبيعية". لدينا هنا على الأقل شذرات من نظرية ترجع أصولها، كما يبدو، إلى نظريات نحوية هيللينستية ورواقية على وجه الخصوص(٢٢).

الصورة schema بمعنى آخر هي موضوع بحثين قصيرين حفظا مع بعض الأبحاث الأخرى في مجموعة نسبت على سبيل الخطأ لديونيسيوس وعرفت على أنها عمله المسمى "فن البلاغة" (VI pp. 295-374 Radermacher). الأسئلة المثارة هنا لها بعض الأهمية بالنسبة للنظرية الأدبية. الموضوع هو الخطب، أو أعمال أخرى، قصد بها تحقيق غرض خلاف ذلك المعلن صراحة. هناك ثلاث حالات متميزة. واحدة هي تلك التي يغلف الكاتب فيها معناه من منطلق الحذر بسبب مكانة مخاطبه أو مشاعر جمهوره. الثانية حين يعمل في اتجاه غرض مختلف عن ذلك الذي يعلنه، والثالثة حين يهدف إلى تأثير مناقض مباشرة. وبطريقة طبيعية تتتابع التقارير الأدبية. نظر إلى محاورة أفلاطون "الدفاع" على أن لها أربع وظائف: الدفاع (وهو الهدف المعلن)، وإدانة للأثينيين لما فعلوه، ومدح لسقراط، والنصح حول كيف تعيش حياة الفيلسوف. قيل لنا إن ديموسثينيس قلد ذلك في خطبته "عن التاج". هنا أيضا يوجد دفاع، واتهام، ومديح، وإيضاح لما يجب أن يكون عليه السياسي الديموقراطي. هناك دروس إضافية من النوع نفسه تقوم على هوميروس وكسينوفون. ففي الكتاب التاسع من "الإلياذة" (٤٣٤–٥٢٣) يعد فوينيكس Phoenix أن يتبع أخيليوس في أي مكان، ولكن عن طريق إبداء أسباب فعل ذلك فهو يقدم مصادفة الأسباب التي ينبغي أن تثني أخيليوس عن اعتزال الحرب. وقد قيل لنا إن كسينوفون وضع كليارخوس Clearchos في الموقف نفسه تماما ("الصعود" Anabasis ١، ٣، ٣–٦): سيذهب مع جنوده إلى أي مكان، ولكن يجب ألا يتخلوا عن قضية قورش Cyrus، يلي ذلك (صفحات

(٢٢) Barwick, "*Stoische Sprachlehre*", pp. 97-111.

٣١٦-٣٢٢) عرض متقن لوفد فى "الإلياذة"، وهى مثال ممتاز لطريقة البلاغي في تفسير النص الشعري واستخدامه.

هناك بحثان آخران قصيران في المجموعة نفسها لهما أيضًا دلالة في النقد. فهما يعالجان المعايير التي تطبق على الخطابة. يضع المؤلف أولاً (ص٣٧٥) أربعة عناوين رئيسة يمكن أن يقيم تحتها أي عمل: هذه هي "الشخصية" ethos، و"المعنى" gnome، و"الفن" techne، و"اللغة" lexis. لا يستطيع أحد أن يزعم أن هذه المفاهيم تم تصورها بوضوح على الإطلاق أو تحققت. يكمن جوهر الأمر، وأي أصالة يمتلكها المؤلف في فكرة الشخصية والطريقة التي تطبق بها. قيل لنا إنه يوجد نوعان من الشخصية: واحدة عامة أو فلسفية تثبت أنها الميل الأخلاقي الكلي للعمل، والذي يجب أن يكون مقبولاً بالمعايير العادية، وواحدة خاصة أو بلاغية، والتي تتضمن ملاءمة الكلمات مع جنس المتحدث، وعمره، وسلالته، وشخصيته الأخلاقية، وحظه، ومهنته. يبدو (VI p. 349 Radermacher) أن هناك علاقة ما بين هاتين الاثنتين. "فالشخصية الواحدة العظيمة" بمعنى الشخصية الأخلاقية، هي أساس البناء كله، كما أن عدم وجود التزام لمثال أخلاقي ملائم يتعارض مع إنتاج عمل ذي قيمة. وهذا يشبه قليلاً ما قاله لونجينوس، فيما عدا أنه ليست الشخصية الكاملة للمؤلف هي التي تستدعى هنا لتعمل، ولكن قبوله لوجهة نظر متماسكة وملائمة لغرض الخطابة. يجب أن تخضع "الشخصيات" الفردية لذلك، مثلما يسهم السوفسطائيون والحرفيون في محاورات أفلاطون بطريقتهم الخاصة في التأثير الكلي. حين تكون الآراء "السيئة" ضرورية، يجب أن تعزى إلى شخصيات غير موثوق فيها بصورة ملائمة. مثلما استخدم هوميروس ثيرسيتيس Thersites ليضعف الثقة في قضية أخيليوس. ويذكرنا هذا ببلوتارخوس. علاوة على استخدام أفلاطون، والاهتمام البادي بالبناء الدرامي لمحاوراته، فهذا تذكار مفيد بأن التراث البلاغي، في قمة تمسكه بالتعاليم والأساليب التقليدية، لم يخل من التأثر بمواقف الفلاسفة وحججهم.

كان للأبحاث البلاغية الإغريقية فى الفترة الإمبراطورية تأثير ضئيل على تعليم البلاغة في اللاتينية. فالأشكال ideai، على سبيل المثال، كانت بدرجة كبيرة غير معروفة أو

مهملة في الغرب، الذي التصق بالمفهوم الأقدم لأنواع الكـلام genera dicendi الثلاثـة. كانت الأشكال ideai، مع ذلك، معروفـة للدارسـين البيـزنطيين، الـذين كانـت أعمـال هيرموجينيس بالنسبة لهم المستند الرئيس عن البلاغة. قدم جورج George من تريبزوند Trebizond المفهوم، وكذلك ملامح أخرى للبلاغة الإغريقية، إلـى إيطاليـا فـي القـرن الخامس عشر، وبالتالي لعبت دورًا في كل من نظرية الأسلوب والتأليف الأدبي(٢٣).

٦- التفسير الاستعارى

من ناحيتهم لم يكن الفلاسفة بعيدين عن التأثر بالبلاغيين. ومن الخطأ التفكير فـي هاتين المجموعتين من المعلمين على أن لديهما مواقف شديدة التعارض مع الأدب، إحداهما تنشد القيمة الأخلاقية والتفسير المبهم، والأخرى يقينية وعقلانية. هناك تذكرة بـذلك فـي بحث من القرن الثالث بواسطة أريستيديس كوينتيلياتوس Aristides Quintilianus عـن الموسيقى، وهو ملىء بالأفكار الأفلاطونية الفيثاغورية، ولكنه أيضًا يستخدم جميـع أدوات الأساليب والصور(٢٤). التقى الجانبان معًا أيضًا في العمل مجهول المؤلف، وهو المـسمى: "حياة هوميروس وشعره"، والذى بقي لنا بين أعمال بلوتارخوس(٢٥).

ومع ذلك تستحق المعالجة الفلسفية للأدب أن ينظر إليها مستقلة. إنه بالطبع تـراث أفلاطوني بدرجة كبيرة، فأفلاطون هو الذي سيطر على المشهد من القرن الثاني فـصاعدا، وساعدت براعته الأدبية الخاصة، إذا جاز التعبير، على قهر البلاغيين. ولا يمكن أن يفهـم ذلك بدون نظرة سريعة إلى أفلاطون حين استخدم هيرموجينيس الكلمة الأفلاطونية "الأشكال -المثل" ideai، بدلاً من كلمة kharakteres (الأساليب)، لأنواع الأسلوب، مؤكـدًا بـذلك تجردها وعدم تقيدها. كان التراث الاستعارى الأقدم، مع ذلـك، رواقيًـا، ويجـب أن نبـدأ

(٢٣) John Monfasani, *George of Trebizond* (Leiden, 1976), pp. 286-8; Patterson, *Hermogenes*, pp. 3-40.

(٢٤) A.-J. Festugiere, "*L' ame et la musique, d' apres Aristide Quintilien*" , TAPA, 85 (1954), 55-78.

(٢٥) يحوى هذا المؤلف مناقشة للكثير من المسائل الموجودة في أعمال أخرى وردت للمناقشة. انظر: Ziegler, "*Plutarchos*", coll. 805-7.

بالرجوع قليلاً إلى الوراء لنتأمل بعضًا من هذا. الكتابان اللذان يجب علينا أن نتأملهما أولاً هما عملان من القرن الأول الميلادى، غير أن أسلوبهما ونغمتهما من مميزات فترة ما قبل الإحياء الأتيكي العظيم في الإغريقية. ينتمي أحدهما، لو صحت نسبته إلى كورنوتوس Cornutus، معلم الشاعر بيرسيوس، فى منتصف القرن. وهو بعنوان "ملخص نواميس علم اللاهوت الإغريقي"، ويتكون من وصف منظم لأسماء الآلهة وأنسابهم. ممثلاً التراث القديم ويكشف عن الكثير من أسرار الكون. لم يكن كورنوتوس مهتمًا بدرجة رئيسة بالشعراء، ولكن موقفه منهم ممتع ومختلف بشدة عن موقف المدافعين عن هوميروس. يعتقد كورنوتوس أن هوميروس وهيسيودوس بصفة خاصة، على الرغم من حفظهما للكثير من الحكمة القيمة، يجب مع ذلك استخدامهما بحذر. فقد أضافا إلىالتراث من اختراعهما، و" هذه هي الكيفية التي دمر بها معظم علم اللاهوت القديم". أما "القدامى"، الذين ترجع إليهم الأساطير، "فلم يكونوا أناسًا عاديين، ولكنهم كانوا قادرين على فهم طبيعة الكون، وكانوا مؤهلين جيدًا ليقوموا بتدريسه من الناحية الفلسفية عن طريق الرموز والألغاز" (p. 76, 2-5 Lang).

ميز هذا الوضع كورنوتوس على أنه مختلف تمامًا عن هيراكليتوس، مؤلف كتاب "المشكلات الهوميرية" الذي يعطينا أوضح نظرة لممارسة التفسير الاستعارى كما هو مطبق على هوميروس قبل تطور الأفلاطونية الجديدة. هذا العمل دفاعي تمامًا في غرضه. "كل شيء عند هوميروس غير ورع، ما لم يكن كل شيء استعاريًا"، هذا ما يقوله من يتهمون هوميروس. ويتساءل هيراكليتوس" كيف إذن يقرأ هوميروس بواسطة رجال ورعين على مدى حياتهم ؟ في الواقع غالبًا ما يعبر هوميروس مباشرة عن مشاعر ورعة، وحين لا يفعل ذلك، فهذا دورنا نحن "الملتصقون بالشعائر" أن نقتفي أثر الحقيقة. لتفسير "الاستعارة" يتبنى هيراكليتوس التحديد القياسي للنحوي: إنها العبارة المجازية التى تقول شيئا وتعني شيئًا آخر، يوضح الشعراء الغنائيون الأوائل معنى الاستعارة، خاصة ألكايوس، الذي "يقارن معظم المتاعب الناجمة عن الطغاة بالعواصف في البحر" (٥، ٥). هذه استعارة واضحة، وتوجد أمثلة شبيهة لدى هوميروس: تشخيص النزاع ("الإلياذة" الكتاب الرابع ٤٤٢)،

والقول الشهير عن الحرب (الكتاب التاسع عشر ٢٢٢-٢٢٤) " التي يسقط فيها البرونز ذرات كثيرة على الأرض، ولكن الحصاد قليل، حين يميل زيوس بالميزان". لو أن الأمر كذلك، لماذا يجب أن نتردد في استخدام الاستعارة دفاعًا في الحالات التي يبدو فيها أن هوميروس يتحدث بطريقة غير جديرة بالآلهة ؟ الاستنتاج هو أنه مثلما توجد بعض الحالات التي يتعمد فيها هوميروس الاستعارة بوضوح، فالإستعارات الأخرى التي ينبغي الكشف عنها هي أيضًا متعمدة. هوميروس هو "النصير العظيم للسماء، وللآلهة وهو الذي فتح أمام العقول البشرية طرقًا نحو السماء لم تطأ من قبل وكانت مغلقة بالنسبة لها" (٧٦). بهذه الروح، كانت مسيرة هيراكليتوس خلال "الإلياذة" و "الأوديسية" كتابًا بكتاب، ومقطوعة بمقطوعة. يدين هيراكليتوس بشدة للأسلاف، ونرى صدى الأفكار نفسها مرارًا في التعليقات الإغريقية المتأخرة على (أعمال) هوميروس. ولعل مثالاً من معالجة هيراكليتوس للكتاب الأول من " الإلياذة" يخدم لإيضاح الأسلوب:

"ينتقدون هوميروس لهبوطه بهيفايستوس، أولاً لأنه جعله الإله الأعرج، وهو بذلك يشوه الطبيعة الإلهية، وثانيا لأنه اقترب من الضعف البشرى أمام الخطر... حتى هنا فهوميروس يخفى حقيقة فلسفية. فهو لم يقدم لنا قصة هيفايستوس الأعرج ليسعد القراء بحكايات خرافية شعرية ... يوجد نوعان من النار: أحدهما سماوي أثيري... في أعلى ارتفاع للكون، ولا يفوقه شيء في الكمال، أما النوع الثاني فهو النار التي نعرفها، ومادتها أرضية، قابلة للفساد، تضطرم في كل مرة بتغذيتها. هذا هو السبب في تسمية هوميروس للنار الأكثر براعة باسم Helios (الشمس) أو Zeus (زيوس)، والنار الموجودة على الأرض باسم هيفايستوس، لكونها تشتعل وتنطفئ بسهولة. وبمقارنتها بالنار التامة يعتقد بصورة مقبولة أنها" عرجاء"، خاصة أنها مثل أي قدم عرجاء تحتاج إلى عصا. لا تبقى نارنا حية بدون خشب، وهكذا يطلق عليها بطريقة رمزية "عرجاء" (٢٦).

هذه رواقية خالصة، كما أن هجوم هيراكليتوس الجدلي كان ضد المدارس الأخرى،

ليس فقط ضد الإبيقوريين، ولكن ضد أفلاطون. هناك نقاط كثيرة أثيرت ضد كليهما. يدين أفلاطون بنظريته النفسية إلى انتحال آراء من هوميروس (١٧)، وليس له الحق في نقده، معتبرا أنه هو نفسه يزكي الحب المثلي والمشاركة في الزوجة (٧٨). كان أبيقور "فاياكيَا" محبًا للمتعة بصدق، سرق من هوميروس فلسفة اللذة الشهوانية التي فسرها أوديسيوس بخداع حين كان عليه أن يتملق الفاياكيين:

"لا شيء يبدو بالنسبة لي أفضل من
أن يتملك السرور كل الناس ويستمع المجتمعون
في وليمة إلى المنشد في المنزل ...."

لم تكن هذه هي كلمات بطل طروادة ... ولكن (كلمات) الضحية المسكين لغضب بوسيدون Poseidon، الذي ألقت به العواصف الشديدة للفاياكيين كي يشفقوا عليه." (٧٩)

كانت معالجة therapeia هيراكليتوس الاستعارية لهوميروس أخلاقية أساسًا، ولكنها تشمل أيضًا الطبيعة الرواقية وقدرًا معينًا من التفسير العقلاني من ذلك النوع الشائع حتى في القرنين الخامس والرابع ق.م. يحاول هيراكليتوس، على سبيل المثال، أن يبرهن على أن أبوللون هو الذي سبب الطاعون، وذلك بواسطة الشمس؛ لأن قصة هوميروس تطلبت أيام الصيف الطويلة من أجل المعارك التي نشبت. ويضرب هيراكليتوس مثلا بملمحين نموذجيين للاستجابات للشعر السائد في هذه الفترة: بكشف السر التفسيري، ويؤكد بقوة كل كلمة في النص. وبالنسبة له، كما هو الحال بالنسبة لكثيرين آخرين، جلب تداول الكتب شيئًا شبيهًا بالخلاص. وجدير بالملاحظة أيضًا أنه على غرار المفسرين الآخرين في ذلك العصر، لم يتردد هيراكليتوس في أن يطابق المعنى الذي يراه في النص مع النية المتعمدة للشاعر، حتى لو كانت غير تاريخية.

٧- تفسير الأفلاطونية الجديدة

من القرن الثالث إلى السادس نجد أن سيطرة الأفلاطونية الجديدة قد منحت روحًا جديدة لتلك المحاولات التي تقوم بتبرير الأدب الكلاسيكي وتفسيره. فالميتافيزيقا الأفلاطونية

الجديدة جعلت من مسألة إيجاد مكان ذي قيمة في الكون لمنتجات الفن أمرًا أسهل مما كان بالنسبة لأفلاطون. كتب أفلوطين (٥، ٨، ١) قائلاً:

"لو أن أي شخص أهان الفنون؛ لأن إنتاجها يأتي عن طريق محاكاة الطبيعة، فيجب أن نجيب بأن الأشياء الطبيعية أيضًا تحاكى شيئًا آخر، وأننا يجب أن نفهم أنها لا تحاكى ببساطة ما هو مرئي، ولكن ترجع إلى المبادئ التي تأتي منها الطبيعة، كما أنها تفعل الكثير أيضًا على مسئوليتها الخاصة، طالما أنها تمتلك الجمال ويمكنها أن تضيف إليه حين يعوزه شيء: لم يشكل فيدياس تمثاله لزيوس على أي نموذج مدرك بالحواس، ولكنه مدرك لنوع الكائن الذي يكون عليه زيوس لو شاء أن يظهر لأعيننا".

هناك مشكلتان أدبيتان رئيستان واجهتا الأفلاطونيين الجدد. لماذا كتب أفلاطون محاورات؟ وكيف يمكن التوفيق بينه وبين هوميروس؟ تأتي مناقشة المشكلة الأولى، رغم كونها متأخرة في تاريخها، من "المقدمات" **Prolegomena** لأفلاطون والتي تعزى إلى الأفلاطوني السكندري أوليمبيودوروس **Olympiodoros**(٢٦). تبدأ المناقشة (**13, p. 207 Hermann**) بالسؤال عن لماذا أفلاطون. الذي يشجب الكتابة في محاورة "فايدروس"، يقرر مع ذلك أن يكتب، مثلما يقرر أن يرشد التلاميذ. الإجابة المقدمة هي أنه كان يحاكى الإله الذي يخلق ليس فقط الأشياء التي لا نستطيع أن نراها – الملائكة، والأرواح، والعقول– ولكن أيضًا الأشياء المكشوفة لحواسنا، والأجسام السماوية، وعالم المخلوقات الحية والميتة.أما مناقشات أفلاطون الخاصة، التي يعتقد أن أرسطو كتب عنها(٢٧)؛ فهي توازي الأشياء غير المرئية، بينما محاوراته توازي العالم المرئي. ولكن لماذا المحاورات وليس العرض البسيط للتعاليم ؟ وبصفة خاصة، حين انتقد أفلاطون في موضع آخر التنوع والتفاوت، كما في العزف على الفلوت ــ لماذا كان عليه أن يختار شكلاً

---

(٢٦) مؤلف " المقدمات " **Prolegomena** قد يكون أفلاطونيًا آخر من القرن السادس يدعى إلياس **Elias**. انظر: **Westerink, *Prolegomena*, pp. xlix-l.**

(٢٧) عن الاعتقاد في "التعليمات غير المكتوبة" لأفلاطون، انظر **Merlan** في:
***Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, p. 15.**

أدبيًا يتطلب " سؤالاً و إجابة على لسان أشخاص متعددين مع تصوير خصائصهم الملائمة ؟" لماذا الدراما بهذا السوء، بينما المحاورة بهذه الجودة ؟ الإجابة المقترحة هي أن الشخصيات السيئة لدى أفلاطون يتم إصلاحها ومعالجتها، " يتم تطهيرها وعزلها عن حياتها المادية " قبل نهاية المحاورة، في حين أنها في الدراما تبقى على صفاتها الأصلية حتى النهاية. علاوة على ذلك، فالمحاورة هي محاكاة للكون kosmos. قد يقول أحدهم إن الكون kosmos هو ذاته محاورة، فمثلما توجد طبائع أعلى وأدنى في العالم، وتستقر الروح حينا مع طائفة وحينًا مع أخرى، لذلك نجد في المحاورة الروح محكمًا (قاضيًا) يتفق حينًا مع الشخص تحت الفحص وحينًا مع الفاحص. مرة أخرى يصنع أفلاطون نفسه تناظرًا بين العقل والحيوان الحي (*Ph.* 264c)، ولأن الكون kosmos هو أجمل الأشياء الحية كلها، فالمحاورة هي أجمل شكل للحديث. هناك سبب رابع لاختيار أفلاطون وهو سبب أرسطي: نحن نحب المحاكاة mimesis مثلما يتكشف من حبنا في الطفولة للخرافات. وعلاوة على ذلك فإن عملية تقديم الصداقة أو الطموح، ليس على أنها أشياء مجردة ولكن في صورة أمثلة، هي طريقة أكثر تأثيرًا لضمان موافقتنا أو عدم موافقتنا. وضعنا في موضع الأرواح في هاديس التي ترى عقاب الآخرين. هناك سبب سادس (قد يعتقد المرء أنه أوضح الأسباب جميعًا)، وهو أن المحاورة تقلد عملية الجدل الفعلية. وسبب سابع هو أن المحاورة تحوز اهتمامنا أفضل من العرض المباشر.

قد يتم تتبع التناظر بين الكون kosmos والمحاورة أبعد من ذلك، ويفسر أوليمبيودوروس بصورة مفصلة إحدى الطرق لفعل هذا الأمر. يقول أوليمبيودوروس (16, p. 210) في الكون kosmos نحن نجد المادة، والشكل، والطبيعة، التي تفرض الشكل على المادة، والروح، والعقل، والألوهية. في المحاورة تتطابق الشخصية، والوقت، والمكان مع المادة. ولكن توجد صعوبة هنا؛ فبعض المحاورات الأفلاطونية ليس لها خلفية محددة. وتفسير ذلك هو أن الشخصيات وحدها جوهرية للمحاورة، وتظهر بالضرورة في تعريفها، في حين أن الوقت والمكان مضافان. تمتلك هذه الشخصيات درجات متفاوتة من المعرفة، والرأي، أو الجهل. وليست بالضرورة حقيقية. قد يكون من المحال لأفلاطون أن يجد كل التفاصيل، مثل متى "ثنى سقراط ساقه" (*Phaedo*, 60B). ومن ناحية أخرى، فالتفاصيل

ليست أيضًا خرافية تمامًا، لأنها عندئذ قد لا يكون لها أية صدقية. إنها بالأحرى الملامح الملائمة لعرض موضوع واحد. أفلاطون مثل رسام يختار الألوان التي يحتاجها لموضوع خاص. اختيار المكان أيضًا ليس مصادفة. تفضل الاحتفالات لأن هذا هو الوقت الذي تنشد فيه الأناشيد للآلهة. اعتبر أوليمبيودوروس أن الأسلوب في عملية الكتابة يتطابق مع الشكل في الميتافيزيقا (17, p. 211). لم يستخدم أشكال ideai هيرماجوراس، لكنه تبنى التقسيم الثلاثي القديم إلى ثلاثة أساليب kharakteres. الأسلوب الفخم لعلم اللاهوت. الأسلوب البسيط، أو "الخفيف" ischnos لموضوعات الحياة اليومية. الأسلوب المتوسط أو المختلط الذي يمكن أن يتحقق إما بالتركيب أو بالتجاور. نرى الأسلوب الأخير لدى جورجياس حيث تتميز الأسطورة والجدل، أما السابق فتراه في "المحاورات الأخلاقية"؛ حيث يكون لائقًا بصفة خاصة؛ لأن الفضائل هي "وسائل". أما عدا هذه الملاءمة الرمزية الأخيرة، المتكلفة بصورة مميزة، فلا يوجد شيء في بقية مناقشة الأسلوب لا يأخذه الدارس الحديث أساسًا *لدراسة أفلاطون. إنها تمثل بالتأكيد موقفًا مختلفًا ومثمرًا أكثر من موقف الكلاسيكيين الصارمين*، مثل ديونيسيوس، الذي أعجب فقط بالطريقة السقراطية البسيطة، وأدان الطريقة الأسطورية المتقنة لأنها "مليئة بالحماسة والعواطف الجياشة".

التتبع الإضافي للمناظرة بين المحاورة والكون kosmos الأفلاطوني الجديد قاد أوليمبيودوروس إلى الكثير من التكلف وعدم التصديق (17, p. 212 Hermann). تتطابق الطبيعة مع "نمط المناقشة"، أي ما إذا كانت المحاورة أحد التعاليم dogma، استفسارًا، أم خليطًا من الاثنين. فالروح مناظرة للمناقشات الإيضاحية، والعقل. ذلك العنصر الأسمى، مناظر للمشكلة التي تدور حولها الإيضاحات. بناء على ذلك توجد هنا الوحدة الحقيقية والتماسك. وهذه ليست مناقشة فريدة. ولكنها نمطية تماما لطريقة المدارس فى قراءة أفلاطون. صار النظام الميتافيزيقي المفتاح للمشكلة الأدبية للمحاورات. يفترض أيضًا أن هذا المفتاح نفسه يحل مشكلة إمكانية. قبول الشعراء، وذلك عن طريق تقديم معنى خفى جديد ومؤثر. أمكن بمقتضاه التوفيق التام بين أفلاطون وأعدائه القدامى.

لعل من كبار الكتاب الأفلاطونيين الجدد الذين عرضوا هذه القضية، والذي يجب أن يكون أول من نقيم، بورفيريوس من صور، تلميذ أفلوطين، وكاتب سيره، وناشر أعماله.

كانت دراساته الهومرية شهيرة. ربما كتب مقاله المتبقي "في كهف عرائس الطبيعة" قبل أن يصبح عضوا في مدرسة أفلوطين حوالي ٢٥٢م. في ذلك الوقت كان بالفعل دارسًا ذا ثقافة واسعة، مهتمًا بالفلسفة الدينية بصورة عميقة. موضوع المقال هو وصف كهف العرائس في إيثاكى؛ حيث أخفى أوديسيوس الهدايا التي منحها إياه الفاياكيون ("الأوديسية" الكتاب الثالث عشر ١٠٢-١١٢). إنه مكان غريب، بآنيته وآنيته الحجرية، حيث توجد خلايا للنحل، وأنوال حجرية تغزل عليها العرائس ملابس بلون الأرجوان البحري. لهذا الكهف نبع مائي دائم التدفق ومدخلان، أحدهما إلى الشمال يستطيع البشر أن يهبطوا عن طريقه، والآخر إلى الجنوب، حيث يذهب الآلهة فقط. هناك فيلسوف أقدم اسمه كرونيوس Cronius[٢٨] (أفلاطوني أو فيثاغوري من القرن الثاني) زعم أن هذا الوصف لا يمكن أن يكون واقعيا حيث لا يوجد تسجيل آخر له، ومع ذلك لا يمكن أيضًا أن يكون خيالاً من صنع "حرية الشعراء"؛ لأنه من غير المقبول أن نقترح أن أيا من الإنسان أو الطبيعة قد شيده على هذا النحو. "فالعالم مليء بالبشر والآلهة، والكهف الإيثاكي بعيد عن إقناعنا بأن به طريقًا إلى أسفل للبشر، وطريقًا إلى أعلى للآلهة" (٢). المعنى المتضمن هو أن "الحرية الشعرية" تنتج قصصًا لها القدرة على الإقناع (pithanon)، وحين يغيب هذا، يجب أن نتعامل مع شيء آخر. واختتم كرونيوس بأن الكهف كان استعارة، قصد بها " ليس فقط الحكماء، ولكن الناس العاديين ". ولزام علينا أن نكتشف دلالة كل جزيئة. وغرابة التفصيل هي دليل على وجود الاستعارة.

ومع ذلك، فبورفيريوس له تحفظات. أشار فقط إلى أن أرتميدوروس Artemidoros من إفيسوس Ephesus، وهو جغرافي يعتمد عليه، قال إن هناك شاطئا لإيثاكى به كهف مقدس لدى العرائس، ويقال إن أوديسيوس رسا هناك عند عودته. وهكذا، يقول بورفيريوس (٤) إن هذا لا يمكن أن يكون من ابتداع plasma هوميروس تمامًا. ولا يبدو أنه جال بخاطره أن سكان إيثاكى كانوا متأكدين أن لديهم كهفًا يمكنهم لفت أنظار السياح

(٢٨) عن كرونيوس، انظر Merlan في:
Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy, p. 104, n. 5.

إليه على أنه المكان المخلد بالقصيدة. ويستمر بورفيريوس قائلاً إن وجوده الفعلي لا يعفينا من واجب التفسير. لو كان الكهف حقًا مقدسًا قبل أن يكتب عنه هوميروس؛ فالأحرى أن يكشف عن معناه الرمزي، فلابد أنه "ملىء بالحكمة القديمة". هكذا يمثل الكهف الكون kosmos، والعرائس هن الأرواح التي تهبط كي تولد، والمغازل الحجرية هي العظام، والأرجوان البحري هو اللحم والدم، وهكذا. هذه على الأقل إحدى الطرائق التي ينظر بها إلى الكهف. وبطريقة أخرى قد يقال إن الكهف يمثل الجوهر المفهوم؛ لأن ظلمته، وصخريته، ورطوبته توحي بالعالم الذي نعيش فيه، في حين أن غموضه بالنسبة للحواس، وصلابته، وبقاءه توحي بما هو مدرك عن طريق العقل. قد يكون صحيحًا حقًا أن هوميروس أَضاف بعض التفاصيل من عنده من منطلق حكمته العميقة، ومع ذلك فهو لم يخترع الموضوع برمته، ولكنه وجده جاهزًا أمامه.

يختلف موقف بورفيريوس بوضوح عن موقف كورنوتوس الذي يرى أن الشعراء أفسدوا "الحكمة القديمة" بدلاً من نقلها. يبدو أيضًا أن موقف بورفيريوس سمح بأن الاستعارة المجازية يمكن أن يكشف عنها للناس العاديين، ولا يحتاج أن تبقى طقسًا سريًا قاصرًا على القلة. إنه لشيء ذو دلالة أن الاستعارة ليست تفسيرًا لرواية، وإنما هي تفسير للتصوير أو الوصف، وبالتالي للأشياء وليس للأحداث، وهذا يجعله قريبًا من الكثير من الملامح الرمزية للعبادات بكافة أنواعها. وأخيرًا فالتفسيرات البديلة مشروعة. الكهف ليس له تفسير مفرد. الشيء بالشيء. ولكن هناك تعددية في المعاني الممكنة. هذا التفاوت في تعدد المعاني، وهو الأمر غير المعتاد لدى النقاد الكلاسيكيين، قد يزكي بورفيريوس لدى أصحاب النظريات الأدبية الحديثة. ربما يكون هذا نموذجًا لوجهة نظر العالم الأفلاطوني الجديد؛ حيث سيطرت على العقيدة والفلسفة فكرة أن كل شيء يمثل شيئًا آخر، أو حقيقة يمثل أشياء كثيرة مختلفة، في مراحل متعددة وفي مستويات التسلسل الهرمي للكون.

يشكل كل هذا الخلفية لعمل بروكلوس (أو أبرقلس) Proclos، منظم الأفلاطونية الجديدة في القرن الخامس، والذي تقدم تعليقاته على محاورة "الجمهورية" أوفي مناقشة وأكثرها صقلاً أمكن لأي كاتب قديم أن يتركها لنا. درس بروكلوس بالإسكندرية، وعرف في

شبابه على أنه بلاغي نابه، ثم انتقل إلى أثينا حوالي عام ٤٣٠م، وهو في سن التاسعة عشر. وكانت كل من الفلسفة والبلاغة فى ازدهار هناك آنذاك. أغواه السوفسطائيون، غير أنه تمسك بالفلسفة. وحين كان في الثامنة والعشرين فقط، كتب واحدًا من أكثر أعماله إدهاشًا، وهو التعليق على محاورة "تيمايوس" Timaeus. كان بروكلوس مدرسيًا مثقفًا ومدققًا، كما كان مشغولاً إلى حد كبير بالأنشطة الأقل عقلانية مثل النمط السائد في عصره. يقال إنه حقق نجاحًا في إنزال المطر بوسائل صناعية، وكان شديد الاهتمام بفن الشعوذة السحري. تناول فعلاً هو ومعلموه "النبوءات الكلدانية"(٢٩) السحرية التي نشأت في أواخر القرن الثاني، وكذلك القصائد الأورفية، التي كانت تنتمي لتواريخ وأصول متعددة، اتخذوها أهدافًا للدراسة المستفيضة والتعليق، بالطريقة نفسها التى تناولوا بها أفلاطون وهوميروس.

أول مناقشة لبروكلوس فى الشعر معروفة لنا هى التى نجدها في التعليق على محاورة "تيمايوس" (1, pp. 63-66 Diehl). طرحت هذه المناقشة في شكل ملحوظة على مقطوعة (19 d-e) جاء فيها سقراط ليقول إنه لا يوجد شاعر في الماضي أو الحاضر يستطيع أن يمتدح مدينة أطلنطيس Atlantis وشعبها بصورة لائقة؛ لأن "الجنس المحاكى" يستطيع أن يحاكى فقط الأشياء التي يألفها. يقول لنا بروكلوس كيف أن هذه المقطوعة كانت حجر عثرة بالنسبة للسابقين عليه. أثار كل من لونجينوس والأفلاطوني الجديد أوريجينيس Origenes سؤالاً عما إذا كان أفلاطون قصد أن يضع هوميروس ضمن الشعراء غير الملائمين لهذه المهمة. استنادًا إلى شهادة بورفيريوس، فهو يروى (p. 64, 29 Diehl) كيف أن الأفلاطوني الجديد أوريجينيس "صاح، واحمر لونه، وغطاه العرق" لمدة ثلاثة أيام بلا انقطاع في محاولة لإظهار أن هوميروس الذي كانت لديه مهارة المحاكاة بنجاح لتصوير الآلهة يحارب كل منها الآخر، لابد أنه كان بارعًا إلى حد الكمال في محاكاة الأفعال الفاضلة. كانت وجهة نظر بورفيريوس هي أن مقدرة هوميروس على السمو والعظمة لا جدال فيها، ولكنه يفتقر إلى القوة في عرض "التحرر الفكري من العاطفة والحياة الفلسفية"، "حياة الحالة المثلى" هي موضوع أعلى من مستوى الشعراء، أو

---

(٢٩) Ed.Edouard des Places (Paris 1971).

من مستوى أي شخص لم يعش الحياة الفاضلة بنفسه (p. 66. 14f Diehl). لم يكن بروكلوس راضيًا. وإنما اعتقد، وأورد النصوص الأفلاطونية للتدليل على أن أفلاطون ميز الشعر الملهم عن شعر "الفن الإنساني". كان النوع الأخير فقط غير كاف لمدح " شجاعة هذه المدينة " وأعمال مواطنيها العظيمة. يرجع السمو hypsos الملهم إلى الآلهة: انظر إلى أسلوب النبوءات الفخم. (يفكر بروكلوس بلا شك في النبوءات الكلدانية وليس في الأمثلة الكلاسيكية من دلفي) "السمو الذي يرجع إلى الفن يتضمن الكثير مما اخترع وامتدح، مستخدمًا الاستعارة كثيرًا مثل شعر أنتيماخوس" (p. 64, 20). تعيد المصطلحات الفنية (المستخدمة هنا) إلى الذهن كتاب "في السمو" (٣، ١)، وظهوره في هذه الدوائر يتيح احتمالية صحة أولئك الذين قد يرون هذا العمل على أنه جزء من المشهد الأدبي للقرن الثالث أو الرابع، وليس الأول. أنتيماخوس مثال ممتع ليقع عليه الاختيار. كان شاعرًا من المعتقد أن أفلاطون وافق عليه (**Proclus, *In Timaeum* 1, 90 Diehl**).

من الطبيعي أن يقدم بروكلوس في التعليق على محاورة "الجمهورية" إيضاحه بأن "هوميروس مستثنى من إدانة أفلاطون للشعراء". خصص بروكلوس "المقالين" الخامس والسادس لهذه المسألة، لكنه قدم نظريات مختلفة إلى حد ما في كل منهما. سوف نقتصر هنا على المقال السادس الذي يبدو أنه جاء متأخرًا. يقال لنا (1, 69 p. 205 Kroll) إنه يوجد ثلاث حيوات أو حالات للروح. أفضلها وأكثرها كمالا الحياة المتحدة مع الآلهة، التي تربط الشبيه بالشبيه، نور الروح بالنور خلفها، وتربط أكثر عنصر مركزي في وجودها وحياتها بالعنصر وراء كل وجود وحياة. أما الثانية فهي الحياة التي تتحول فيها الروح من هذا الوجود الإلهي عائدة إلى نفسها، تستخدم الفكر والمعرفة لتكشف عن عدد وافر من المبادئ، وتتأمل جميع متغيرات الأشكال، توحد التفكير مع الفكر، وتصنع صورة للكائن الذي يمكن إدراكه، عن طريق تضمين الأشياء التي يمكن إدراكها في كائن واحد. أما الحالة الثالثة فهي تلك التي تختلط فيها الروح وتتعاون مع قوى سفلى مستخدمة "الخيالات"، والإدراك اللاعقلاني، وتصبح" مليئة بما هو أدنى". هذه الخطة المليئة بالعظمة تقوم على فكرة أن الروح لها ثلاثة أنشطة ممكنة، واحد قريب من الواحد، وواحد قريب من الفكر،

والثالث لا عقلاني.

سعى أفلاطون، وهو يميز الأجزاء العقلانية واللاعقلانية للروح، إلى إظهار أن الشعر يروق فقط للجزء الأدنى. سيظهر بروكلوس أن بعض أنواع الشعر تروق للجميع. يتطابق مع الحالة الأولى للروح أسمى أنواع الشعر "جنون أفضل من سلامة العقل"، وهو قادر على "وضع الروح بين قضايا الواقع، جامعًا المحشو والحشو معًا في وحدة تفوق الوصف" (1 pp. 177 ff.). ومعنى هذا أن يخصص لأسمى شعر أسمى نوع من الوحدة، مع ذلك "الواحد" الذى يأمل الفيلسوف الأفلاطوني الجديد أن يصل إليه، وهذا مطلب استثنائي. وللنوع الثاني من الحياة الروحية ينتمي الشعر الذي "يفهم جوهر الأشياء ويستمتع برؤية الأفعال الجميلة الطيبة، معبرًا عنها جميعًا بأسلوب موزون وإيقاعي". يوجد الكثير من الأعمال لشعراء جيدين تملأ هذه الوصفة، وهي مليئة بالحكمة والنصيحة الحسنة، وتقدم تذكرة لدوائر تجسيدات الروح وللمبادئ الخالدة والقوى المتضمنة في تلك المسألة. ثالثًا يأتي شعر المحاكاة mimetike. وقد قسمه بروكلوس إلى قسمين. أحد أنواع شعر المحاكاة يستخدم "التصور" eikasia، ويوجه نحو واقعية المحاكاة. أما الآخر فيتعامل مع التشابهات الظاهرية، كاشفًا عن الأشياء فقط "كما تبدو". هذا مجرد "رسم ظل" skiagraphia، وليس معرفة دقيقة، وموضوعه جذب الأرواح psychagogia، موجه بصفة خاصة نحو الجزء العاطفي من العقل، ذلك الجزء الذي يجرب اللذة والألم.

أما المرحلة التالية (1, p. 180 f.) فهى إظهار أن أفلاطون قد أدرك هذه الأنماط الثلاثة للشعر. وجد النمط الأول في محاورة "فايدروس" (245a)، وهي نص مفضل، ناقشه أيضًا سيرياتوس و هيرمياس. غير أن بروكلوس رآه أيضًا في الشعر الملهم الذي تمت مناقشته في محاورة "إيون" لأفلاطون، مغفلاً بوضوح عن خاتمة تلك المحاورة؛ حيث يتضح أن الإلهام بعيد تمامًا عن تقديم المعرفة. هناك نصوص أفضل وهي محاورتا "القوانين" (682a)، و"تيمايوس" (40d). يستطيع بروكلوس بمساعدتهما أن يظهر أن أفلاطون "لا يهين" الشعر، حتى رغم أنه قد يعتقد أنه رحلة خطيرة للصغار، الذين لا يستطيعون كشف معانيه الخفية. قيل لنا إن أفلاطون أيضًا يعرف النوع الثاني: استشهد على ذلك "بالقوانين"

(630a)، وفيها ثيوجنيس Theognis معلـم للفـضيلة كلهـا، واستـشهد بـصفة أخـص "بألكيبياديس" Alcibiades (142e)، حيث يعترف أفلاطون بثيوجنيس علـى أنـه حـصيف phronimos، والمقصود بذلك، طبقًا لبروكلوس، أن لديه فعلاً معرفة حقيقيـة بالـصواب والخطأ، وليس من منطلق "الحماس" أو "الرأي الصائب". أخيـرًا (1, pp. 189-192)، تـرد سلسلة من المقطوعات لتبرير تقسيم الشعر المحاكي إلى: ما هو "قائم على التشابه"، ومـا هو "قائم على الخيال" (*Sophist* 235d, *Laws* 667c., *Rep.* 597e).

هكذا صار أفلاطون مصدرًا للنظرية، وما لم يكن بالإمكان تقـديم فـصل وقـصيدة؛ فالنظرية على ما يبدو ستكون غير ذات أهمية. وينبغي إثبات أن هوميروس أيـضًا يعـرف النظرية؛ فهو لا يعمل فقط بالأساليب الثلاثة، وإنما يدرك وجودها. هوميروس ملهـم حـين يكشف عن حقائق غامضة عن الآلهة؛ فهو يعرض المعلومات حين يكتب عن حياة الـروح والواجب الأخلاقي. إنه يعتمد على التصور حين يخـصص أشـكالاً ملائمـة للشخـصيات والأحداث، ويعتمد على الخيال حين يسحرنا باللجوء إلى" ما يتراءى للكثيـرين ". يعطينـا بروكلوس أمثلة، في ترتيب تصاعدي، من أسفل إلـى أعلـى (1, p. 192). حـين يقـول هوميروس ("الأوديسية" الكتاب الثالث ١) إن الشمس تشرق من " بحيـرة"، فهـذا مجـرد مظهر، وليس ما يحدث فعلاً. وحين يظهر الأبطال، وهم يتصرفون بـشجاعة أو حكمـة أو طموحات، فهذا فعلاً ما يشبهه الأبطال، هنـا لـدينا تـصور eikasia. تظهـر "معلومـات" هوميروس في فصله للأجزاء المختلفة للروح (مثلما يقول أوديسيوس " تحمل، قلبي") أو حين يعدد العناصر الأربعة التي يتكون منها العالم. وأخيرًا، عندما يعلمنا هـوميروس عـن تقسيم الكائنات إلى ممالك ثلاث، أو عن قيود هيفايستوس، أو عن زواج زيوس وهيرا، فهو هنا ملهم وتملكته ربات الفن، وعلاوة على ذلك فهو يرى الاختلافات بنفسه، على نحو مـا يظهر تصويره للشعراء الآخرين. ديمودوكوس ("الأوديسية" الكتاب الـسادس ٤٤٨-٤٩٠) هو المنشد الملهم، وفيميوس (الكتاب الأول ٣٣) هو شاعر المعرفة، مثل المنشد المجهـول الذي تركه أجاممنون ليحرس كليتيمنسترا Clytemnestra (الكتاب الثالث ٢٦٧)، وينتمـي ثاميريس Thamyris ("الإلياذة" الكتاب الثانى ٥٩٩) بوضوح للمرتبة الثالثـة، طالمـا أن

ربات الفن غضبن منه وأفقدنه البصر (1 pp. 193-195).

ولكن أي نوع من التفسير نضفيه، على سبيل المثال، على زواج زيوس وهيرا ؟ هنا نرى بوضوح تام الاختلاف بين أفلاطوني جديد مثل بروكلوس والمفسرين الاستعاريين المبكرين. فسرت المقطوعة "المشكوك" فيها لخدعة هيرا وغوايتها لزيوس بطرق كثيرة، فهى استعارة للربيع المقبل أو لاتحاد الهواء والنار الأثيرية، مؤكدًا الحياة والخصوبة فى كل العالم. أما بالنسبة لسيريانوس وبروكلوس فالأمر مختلف تمامًا (1, pp. 132f.). زيوس هو خالق الكون المادي أو المبدأ الخلاق، وأيضًا العقل Nous، أو لمزيد من الدقة العقل Nous الذي يؤثر في العالم. أما هيرا فهي الخصوبة الخلاقة لخالق الكون. تفرق الأسطورة ما هو واحد حقًا. يمثل زيوس الوحدة Monad، وتمثل هيرا الثنائية Dyad. جميع التفاصيل لها دلالة غير ظاهرة في هذه المصطلحات. فهما (زيوس وهيرا)، على سبيل المثال، يلتقيان في العراء، وليس في الغرفة التي بناها لهما هيفايستوس. وهذا يعني أن اتحادهما حدث في العالم المدرك بالعقل فقط، وليس في العالم المكشوف لحواسنا، وهكذا فالقصيدة خاضعة تمامًا للميتافيزيقا.

ينظر هنا إلى القصة الطويلة من ديو إلى بروكلوس على أنها تركيب لتراثين تفسيريين، البلاغي والفلسفي، متضادين من الناحية التعليمية، ومع ذلك يعتمد كل منهما على الآخر وغالبًا ما يتحالفان عند الممارسة. يأتي كل شيء ناقشناه تقريبًا من سياق تعليمي. وكله "من خلال الأكاديمية". تأتي احتياجات التلميذ الصغير، أو في أحسن الأحوال الشخص الراشد الذي يصنع ظهوره السياسي الأول، باستمرار في المقدمة. حتى النقاد أنفسهم، لو أن هذه هي التسمية التي ينبغي أن نطلقها على هيرموجينيس وبروكلوس، دائمًا ما يصنعون سمتهم المميز في سن مبكرة. تأتي هذه المعرفة الأدبية للصغار. ولا يبدو أن النضج في التقدير كان ذا قيمة عالية. لا تأتي الحكمة من القارئ المتمرس ولكن من القدماء أنفسهم. فكل شيء يرتكز عليهم. ولا نكاد نجد أي تعليق على المشهد الأدبي المعاصر البناء، والمقدر للشيء حق قدره.

وهنا يوجد تناقض مع السكندريين والأوغسطيين، وليس كثيرًا مع أفلاطون أو حتى مع أرسطو، وهما اللذان، رغم كل شيء وصلت لهما التراجيديا فعلاً إلى قمة تطورها. ما

نجده بالفعل هو شد قوى للحبل في فن الجدل، موجه عادة ضد الحداثة (**kainospoudon Longinus 5, 1**) ويتميز عن طريق كل من تكرار مفردات القدح – " متخنث"، " فاسد "، سوفسطائي" – والميل الدائم للإحساس بالتدهور. ومع ذلك فقد كان هذا عصرًا ظهرت فيه أشكال أدبية جديدة: الرواية(*)، على سبيل المثال، أو " المقال " على نحو ما كتب بلوتارخوس. لم يبق لنا نقد لهذه الأشكال الأدبية. الخطابة، والملحمة، والدراما، والحوار الفلسفي هي فقط الأنواع الأدبية التي نوقشت. أما الأساليب التي طبقت بها التقنيات البلاغية والفلسفية للتفسير على الأدب المسيحي الآخذ في الظهور فسوف تناقش في الفصل القادم. انتشرت المهارات التي أظهرها النقاد الإغريق فى عصر الإمبراطورية وفي العالم البيزنطي، والغرب اللاتيني، وبين العرب(**).

(*) عن البدايات الأولى لفن الرواية راجع أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٦٥٧-٦٧١.

(**) قد تكون هذه هى الإشارة الوحيدة للإسهام العربى فى النقد الأدبى، وإن كان الدرس الأرسطى والأفلاطونى فى أوروبا إبان بدايات عصر النهضة يدين بالكثير للشروح والتعليقات والردود العربية. (المحرر).

الفصل الحادى عشر

المســــــيحـية والنقـــــــد الأدبى

تأليف: جورج أ. كينيدى (جامعة نورث كارولينا)

ترجمة: ماجدة النويعمي

سيناقش هذا الفصل تنوعًا من الحركات الفكرية المتعلقة بالنقد في عصر الإمبراطورية الرومانية، تكملة لما تم سرده في الفصل السابق عن الأفلاطونية الجديدة، وتوسيعًا للمجال في كتابات آباء الكنيسة قبل أوغسطين وجيروم (هيرونيموس) والنحويين والبلاغيين اللاتين في العصور القديمة المتأخرة. تقدم بعض من هذه المادة خلفية للنقد في العصور الوسطى، والذي سيناقش في المجلد الثاني(*). وتظهر بعض التطورات مهمة أيضًا من حيث إنها تبدو مبشرة بالقضايا النقدية للقرن العشرين.

١- البحث عن المعنى من خلال التفسير

ناقش مفكرو الإمبراطورية الرومانية الإغريق نظرية المعرفة، وأشاروا إلى نظريات التفسير العلاماتية والتأويليه..(**). على كل حال، كان هناك اختلاف كبير في الرأي فيما بينهم. وعلى الطرف الأقصى تقع تقاليد مذهب الشك لأتباع بيرون Pyrrhon الذي بدأ في نهاية القرن الرابع ق.م.، والذي أثر في المدرسة الأكاديمية إبان العصر الهيلينستي في جدلها مع الاعتقاد الرواقي بأن اليقين يمكن الوصول إليه من إدراك المعنى. ومن بين الأعمال التي وصلت إلينا من العصر الكلاسيكي يتمثل مذهب الشك أفضل ما يتمثل في "أكاديميات" شيشرون. في حين أن العرض الأكثر اكتمالاً للشك المتطرف وجد في كتابات سكستوس إمبيريكوس Sextus Empiricus في أواخر القرن الثاني من الحقبة المسيحية. رفض سكستوس كون إدراك المعنى قاعدة للمعرفة، ومعه رفض جميع ادعاءات اليقين في المنطق والطبيعة والأخلاق. إن المبادئ الشكية المعلنة في عمل سكستوس "موجز

(*) لم يصدر بعد المجلد الثانى من سلسلة موسوعة كمبريدج للنقد الأدبى، ونأمل أن يشمل الجهود العربية فى النقل الأدبى. (المحرر).

(**) نظرية العلاماتية semiotic theory، هي ما تترجم أحيانا بالسيميوطيقا، وتعنى دراسة العلامات أو الإشارات. وهي مأخوذة من الكلمة الإغريقية: sema و semeion، بمعنى علامة. والمقصود بالعلامات هنا تلك العلامات التي يستخدمها العقل لفهم الأشياء أو لنقل المعرفة، أي كل ما ينقل المعنى . أما نظرية التأويل hermeneutic theory فتعني تحديد المعاني اللغوية من خلال التحليل، أي شرح خصائص العمل وسماته ونوعه الأدبي، ويكون التأويل عادة لباطن النص. وكلمة hermeneutic مأخوذة عن الفعل الإغريقي hermeneuein بمعنى يفسر أو يشرح. وهذه الكلمة وثيقة الصلة بالإله هرميس Hermes، وهو رسول الآلهة عند الإغريق، والذى تطورت عبادته حتى أصبح إله الفصاحة والبيان فى العصور المتأخرة، ويقابل ميركوريوس Mercurius عند الرومان. ومن هنا يطلق بعض النقاد المحدثين على هرميس أبا التأويلية.

البيرونية" (*Outlines of Pyrrhonism*) مطبقة بالتفصيل في "ضد العقائديين" من أجل تقويض صلاحية التدريس في النحو والبلاغة والرياضيات والفلك والموسيقى. وفي صورة متطرفة، ينطوي مذهب الشك على أنه لا يمكن لنا أن نعرف نية المؤلف، أو أن نفسر نصًا تفسيرًا صحيحًا، وأنه يجب أن نخلص دومًا إلى "تعليق الحكم" **epokhe**، بالرغم من أن هذا الوضع المعرفي لا يتطلب بالضرورة أن يمنع الشكي من الاستمتاع بتجربة، تشمل قراءة الشعر. ومن العيش بهدوء في العالم الحقيقي. وبالرغم من أن سكستوس عادة ما يقتبس من هوميروس ويتحدث عن عبقرية الشاعر ("ضد النحويين" *Against Grammarians* ٢٠٣) فإنه يدعي أن النحويين لا يملكون ما يجعلهم يسهمون في فهم النصوص: " ليس في حالة أحسن قصيدة، فطالما أنها واضحة فلا حاجة للتفسير، ولا في حالة القصيدة السيئة، طالما أنها سيئة في ذاتها " (٣١٩).

وفي معرض تفنيده لنظرية المعرفة الرواقية، يذكر سكستوس نظرية العلاماتية الرواقية[١] وينتقدها. يقول سكستوس في ("ضد المنطقيين" *Against the Logicians* ٢، ١١-١٢) إن الرواقيين يعتقدون أن الشيء الموجود (مثل ديون **Dion** الرجل)، والشيء الدال (الصوت "ديون")، ينظر إليهما على أنهما مادة ويتصلان بواسطة المنطوق **lekton** (الاسم "ديون")، وهو مدلول معنوي واقع في اللغة ذاتها التي تسمح للصوت أن يرتبط بالأشياء. لا يستخدم الرواقيون في نظريتهم العلاماتية مصطلح "علامة" **semeion**، وإنما يحتفظون بها لصورة من منطقهم الافتراضي حيث تشير إلى حكم مسبق في قياس منطقي افتراضي صحيح: لو أن امرأة لديها لبن. لكان ذلك "علامة" على أنها حبلت ("الموجز" ٢، ١٠٤-١٠٦). وينظر إلى هذه العلامة هنا على أنها حدث أكثر من كونها مادة وهي غير لغوية. يفترض سكستوس أن العلامة تعمل في كلتا الحالتين، لكنه يتعامل مع العلامات اللغوية على أنها وسيلة مباشرة لإثارة مدلول، في حين أن علامة منطقية، أى حدث سابق، لها معناها الخاص وتؤدي إلى نتيجتها أيضًا بطريقة غير مباشرة. ("الموجز" ٢، ١١٧-

---

(١) **Todorov, *Theories of the Symbol*, pp.18-27.**

ولكن الموضوع أكثر تعقيدًا مما رأى. انظر:

Graeser, "*Stoic Theory of Meaning*", pp. 77-100.

١١٨؛ "ضد المنطقيين" ٢، ٢٦٤-٢٧١). وبالرغم من أنه لم يشر إلى ذلك، فإنه المعنى غير المباشر للعلامات هو الذي استخدمه الرواقيون، والأفلاطونيون الجدد في التفسير الاستعارى، لكنه أشار مع ذلك ("الموجز" ٢، ٩٩-١٠١) إلى أن الرواقيين ميزوا بين العلامات: "التذكارية" أو "الموحية" التي توحي لنا، بوضوحها في زمن الإدراك، بشيء مرتبط بها، على نحو ما يوحي الدخان بالنار، وبين العلامات "المشيرة" أو "الدلالية"، والتي لا ترتبط ارتباطًا واضحًا بالشيء المرموز إليه، لكنها لا تزال علامات بطبيعتها الخاصة، "كالحركات الجسدية التي تمثل علامات على وجود الروح". يوافق سكستوس "بغير جزم" على استخدام العلامات الموحية في التجربة الحية، لكنه يرفض تفسير الرموز الدلالية؛ لأنه يظن أنه لا توجد صلة حتمية بين الحركة الجسدية ووجود الروح. قد يبدو أن ذلك يقوض كثيرًا مما يأتي في التفسير الاستعارى.

في الفترة المنصرمة ما بين انخراط القديس أوغسطين في المانوية وتحوله إلى المسيحية، انجذب إلى مذهب الشك، على النحو الذي مثلته "أكاديميات" شيشرون. ولكن في الشهور التالية مباشرة لتجربته في التحول إلى المسيحية، كتب محاورة "ضد الأكاديميات" (Against the Academics) ؛ حيث جزم بإمكانية المعرفة. بالرغم من أن الحوار يناقش المشكلة من خلال تقاليد المدارس الفلسفية العقلانية، إلا أن أوغسطين انتهى إلى الاعتقاد بأن المعرفة الحقيقية لابد أن تأتي أساسًا من فضل الله، وأن الإلهام الخارق للطبيعة يأتي من خلال الكتاب المقدس. ومن التفاصيل الممتعة في المحاورة أن أوغسطين، خلال الفترات الفاصلة في المحادثة، كان يقرأ "إنيادة" فرجيليوس في حضور الشباب.

وفي تضاد جلي للتراث الشكي تأتي جزمية الكتاب الأفلاطونيين الجدد والمسيحيين. وقد اصطبغت الأخيرة غالبًا بشكل ما من الأفلاطونية. فعلى نحو ما كان الكتاب المقدس للمسيحيين، كانت المحاورات الأفلاطونية للأفلاطونيين الجدد: أي النصوص ذات الإلهام الإلهي التي قدمت قاعدة ملائمة تمامًا للمعرفة كلها. وقد قدم التفسير الاستعارى الرواقي نموذجًا لكليهما، لكنهما اتخذا خطوة إضافية، كان قد توقعها فيلون على نحو ما ذكر في الفصل السادس، الجزء الأول أعلاه، في منحهما امتيازًا لبعض النصوص على أنها حقيقية

استنتاجًا. على كل حال كان تفسير النصوص الملهمة محفوفًا بالصعوبة. تحول الأفلاطونيون الجدد مرارًا للتصوف والسحر أثناء بحثهم عن الحقيقة، وتحول المسيحيون إلى الصوم وقتل الجسد (بكبح الشهوات) وإلى التأمل المصحوب بالصلاة. وانقاد كلاهما لتطوير تأويلاته الخاصة. وبالرغم من أن المنطق كان أداة المعرفة عند المجموعتين (الأفلاطونيين الجدد والمسيحيين)، فقد أجبرتهم التناقضات الداخلية في نصوصهم المقدسة وكذلك بعض الافتراضات الثقافية إلى اللجوء إلى التفسير الاستعارى. ويظهر ذلك بين الأفلاطونيين الجدد في اندفاعهم لإنقاذ الأشعار الهومرية من قيود أفلاطون الواضحة، على نحو ما نوقش في الفصل السابق. أما بين المسيحيين فقد ظهر ذلك في حاجتهم للتوفيق بين العهدين القديم والجديد. إضافة إلى ذلك، تمنى الأفلاطونيون الجدد لو وفقوا بين تعاليم أرسطو وتعاليم أفلاطون. كما حاول بعض المسيحيين المتعلمين أن يظهروا أن الحقيقة المسيحية أدركها غموض الفلاسفة الإغريق. اتبعت كلتا الحركتين ريادة الحركة العلمية السكندرية في كتابة التعليقات. وفي كلتا الحالتين كان أحد ملامح مثل هذه التعليقات هو أن كل كلمة لها دلالة هى جزء من كل أعظم. كان الأفلاطونيون الجدد مهتمين كثيرًا في مقدمات تعليقاتهم بتحديد هدف الحوار skopos، وبالموضوع الكلي الذي ينبغي أن تسهم فيه كل كلمة، وبإيضاح وحدة الفكر(٢). بالرغم من أن اهتمامهم بالوحدة قد يبدو وكأنه يبشر بشيء كالنقد الجديد للثلاثينيات من القرن العشرين، فقد تقدموا بتحكم أقل صرامة معتقدين أن المعنى الكلي يمثل النية الواعية للمؤلف. أما بالنسبة للمسيحيين فالمؤلف هو الله. وليست هناك حاجة لافتراض أن مؤلفي الكتاب المقدس من البشر كانوا على علم تام بما كانوا يكتبون؛ حيث إنهم كانوا بمثابة أوعية انصب فيها الإلهام الإلهي، الذي يبدو بالغ العظمة بالنسبة لأي عقل بشري (سفر الخروج Exodus ١٢:٤، متى ١٩:١٠، مرقس ١١:١٣).

يبدأ التفسير الاستعارى المسيحي بالقديس بولس. وبكتابته ضد المسيحيين المتهودين في سفر الغلاطيين (٤:٢١-٣١)، لا ينكر القديس بولس تاريخية قصة إبراهيم

---

(٢) Coulter, *Literary Microcosm*, pp.77-94.

وهاجر وسارة في سفر التكوين Genesis، لكنه ينظر إليها وكأنها قيلت من أجل معنى روحي، يرمز إلى العهدين القديم والجديد. وتتمثل المراحل الكبرى في تطور التفسير المسيحي بين بولس وأوغسطين في كتابات كليمنس السكندري في نهاية القرن الثاني وتلميذه أوريجينيس في بداية القرن الثالث، وكلاهما ذو دراية واسعة في الأدب والفلسفة، وكلاهما انتقدته الكنيسة اليونانية المتأخرة لآرائهما الهرطقية. واحد فقط من أعمال كليمنس عرف مباشرة في الغرب اللاتيني، وهو ترجمات كاسيودوروس Cassiodorus لمؤلفه "المختصرات" Adumbrationes أو "موجز الكتاب المقدس"، بينما الكثير من كتابات أوريجينيس ترجمها روفينوس Rufinus وجيروم، و قرأها أوغسطين وخلفاؤه.

يخاطب كليمنس في أكثر أعماله شهرة، وهو "الحث" Protrepticus، أو "حث الإغريق"، ويسعى لإظهار (خاصة في الفصلين الخامس والسادس) أن فلاسفتهم قد ألقوا نظرة خاطفة على الطبيعة الحقيقية لله، لكن الضوء التام وجد لدى الأنبياء العبرانيين. يمكن أن نجد بعض الحقيقة لدى الشعراء الإغريق أيضًا، خاصة في مقطوعات يبدو فيها أن هوميروس، وسوفوكليس، ويوريبيديس يظهرون زيف الآلهة الوثنية (٧)، تظهر "المتفرقات" Stromata ("أكياس تحوي أغطية الفراش" = "المتفرقات") أفكار كليمنس عن الغنوصية المسيحية (المعرفة الباطنية) على النقيض مما يرى في الكتابات الغنوصية الهرطقية المنشقة والمعروفة من نقد الكثيرين من آباء الكنيسة، والآن من نصوص مكتشفة في نجع حمادى(*) بصعيد مصر(٣). إن الفلسفة "منحة إلهية إلى الإغريق"، وهي "لا تأخذنا بعيدًا عن الإيمان، وكأننا مفتونون بفن ما مخادع، ولكن، بتعبير آخر، باستخدام دائرة أوسع فإن الفلسفة تثمر تدريبًا شاملاً ودالاً على الإيمان" (١، ٢، ٢٠). كانت الفلسفة

(*) المقصود هنا الآنية التي عثر عليها بالقرب من مدينة نجع حمادي بصعيد مصر ، والتي تحوي مجموعة مخطوطات ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ، وتحوى نسخا قبطية لواحد وخمسين نصًا مكتوبًا ، يمثل معظمها الفكر الغنوصي . وقد تم اكتشاف هذه الآنية بواسطة جمّال كان يحفر التربة عام ١٩٤٥. وقد استقرت هذه المخطوطات بالمتحف القبطي بالقاهرة . وقامت هيئة اليونيسكو بنشر طبعة مصورة لهذه المخطوطات، كما قام فريق من الدارسين من كاليفورنيا بنشر ترجمة إنجليزية للمجموعة كاملة عام ١٩٧٧، ثم توالت طبعات المخطوطات بالترجمات في فرنسا وألمانيا .

(٣) تمت مناقشة ذلك في: Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels* (New York,1979).

تعليمًا تمهيديًا propaideia لجذب الإغريق إلى المسيح، على نحو ما قصد بالقانون أن يجذب العبرانيين (١، ٥، ٢٨). إن المعرفة الإنسانية والعقل ضروريان لتفسير الكتاب المقدس (١، ٩). لقد زار كل من هوميروس وأفلاطون وفلاسفة إغريق آخرين مصر، وتعلموا هناك شيئًا عن كتب موسى (١، ١٥، ٦٦، ١، ٢٥، ١٦٥)– وهو ادعاء شائع بين المسيحيين المدافعين عن دينهم.

اختلطت هذه "المتفرقات" Stromata باقتباسات من الشعراء الإغريق و إشارات إلى أفلاطون وفلاسفة آخرين. وهي أيضًا تحتوي على عدد من المقطوعات المهمة عن التفسير، ومحتمل أن أشهرها على الإطلاق المناقشة حول أشكال الكتابة المصرية (٥، ٤، ٢٠-٢١). وأكثر الأشكال الأساسية يسمى الكتابة الرسائلية، وثانيها الهيراطيقية التي استخدمها الكتبة المقدسون، وثالثها الكتابة المقدسة، الهيروغليفية. وفي الكتابة الهيروغليفية هناك عنصران مركبان في كل كلمة مكتوبة: أحدهما حرفي kuriologike ويمثل صوت الكلمة، والآخر رمزي symbolike، ولكن هذا الأخير قد يكون إما مقلدًا (مثال على ذلك الدائرة لتمثيل الشمس) أو تصويريًا، مستخدمًا صفات مألوفة ناجمة عن التقليد لكنها فقدت شخصيتها التمثيلية، أو أخيرًا قد يكون رمزيًا "عن طريق اللغز"؛ فالشمس على سبيل المثال ممثلة كخنفساء؛ "لأنها تصنع شكلاً مستديرًا من روث الثور، وتدوره أمام وجهها". قد ينظر إلى التضاد بين النوع الحرفي والنوع الرمزى كالتضاد بين العلامات غير المتحركة والمتحركة، في حين أن التضاد بين النوع المقلد والأنواع الأخرى من الكتابة الرمزية قد ينظر إليه كالتضاد بين المباشر وغير المباشر(٤).

في الفصلين الثامن والتاسع من الكتاب الخامس يناقش كليمنس استخدامات الرموز، بنوعيها المباشرة وغير المباشرة، بين البرابرة وعلى يد الإغريق والرومان وأيضًا في الكتاب المقدس. يقول كليمنس (٥، ٨، ٤٦) "إن شكل التفسير الرمزي(٥) هو الأكثر إفادة لكثير من الأشياء، فهو يسهم في اللاهوت الصحيح، والورع، وإظهار المعرفة، وإيجاز

---

(٤) Todorov, *Theories of the Symbol*, p.35.

(٥) شكل التفسير الرمزي "*To tes sumbolikes hermeneias eidos.*"

التعبير، وعرض الحقيقة. وكما يقول النحوي ديديموس "إنه ما يميز الرجل الحكيم أن يستخدم لغة رمزية بصورة صحيحة وأن يفهم ما يكشف خلالها " كل الأشياء التي تلمح من خلال غطاء ما، تكشف حقيقة أعظم وأكثر قدسية. وكما تتلألأ الفواكه خلال الماء، ترى أشكالها من خلال الأغطية التي تضفي عليها معان ثانوية توكيدية synemphaseis. إن تألقها يمنعنا من فهم حتى الأشياء الواضحة بطريقة أحادية monotropos. وحيث إنه من الممكن رؤية معظم الأشياء عن طريق الاستقبال الجمعى (أى استقبال الشيء بالتوازى مع شيء آخر) synecdoche، فإننا نفعل ذلك على أساس ما قيل بكلمات مغطاة (تلميحًا لاتصريحًا)" (٥، ٩، ٥٦). وفي سياق هذه الفصول يلمس كليمنس أسبابًا عدة عن لماذا تختبئ الحقيقة على هيئة رموز، ولكن في حالة الحقيقتين الفلسفية والدينية تبدو الأسباب الأساسية هي الحاجة لحمايتهما من سوء الفهم السوقي، وطلب أن تفهم الحقيقة من خلال الجهد العقلي المبذول، والذي يزيد من قيمتها عندما يدرك. وسيصل أوغسطين إلى نتائج مشابهة.

لم يكتب كليمنس تعليقات لكن تلميذه أوريجينيس كتب، على نطاق واسع، ومن خلال ما كتب طور نظريات أستاذه في التفسير وطبقها. أما في بحثه المسمى "في المبادئ الأولى" On First Principlesx المعروف في الغرب من خلال ترجمة روفينوس. فقد شكل أيضًا نظامًا من مستويات تفسير الكتاب المقدس الذي صار له تأثير مهم. من خلال أمبروز(*) Ambrose وأوغسطين، على التاريخ المقبل للتأويل. نظر أوريجينيس إلى الكتاب المقدس على أنه ملهم من كل ناحية. ومثلما يتكون الإنسان من جسد ونفس وروح؛ فقد رتب الله عن قصد الكتاب المقدس في ثلاثة مستويات من أجل خلاص الإنسان (٤، ٢، ٤-٩).

(*) عاش أمبروز في الفترة من حوالي ٣٣٩م إلى ٣٩٧م. كان أسقف ميلانو (في الفترة من ٣٧٤ إلى ٣٩٧)، وكان والده حاكمًا على بلاد الغال. تعلم في روما ويدأ ممارسة القانون حوالي عام ٣٦٥م. كان الكثير من كتاباته الأدبية عبارة عن أحاديث تفسيرية معتمدة على العهد القديم . تأثر بكل من فيلون وأوريجينيس، وقبل تفسيرا ثلاثيا لنصوص الكتاب المقدس (التفسير الحرفي ، والأخلاقي، والاستعارى)، وكان مغرمًا بدراسة رموز الكتاب المقدس. ويقال إن له الفضل في تحول أوغسطين للمذهب الكاثوليكي . وعلى غير المألوف لدى الأساقفة المعاصرين له، فقد أجاد أمبروز الإغريقية ، وصار يؤدى دور همزة الوصل المهمة بين المسيحية في الشرق، والكنيسة الغربية .

المستوى الجسدي هو الحرف، والمعنى الحرفي الموجه إلى أولئك الذين مازالوا أطفالاً ولا يفتأون يدركون الله. أما مستوى النفس فهو المستوى الأخلاقي حيث يكون لكل مقطوعة تفسير محدد للجمهور، لكنه ليس حرفيًا (مثلما كانت مقطوعة بولس التي فتح أوغسطين من أجلها الكتاب المقدس في لحظة تحوله إلى المسيحية، "الاعترافات" ٨، ٢٩). والمستوى الروحي إنما هو لاهوتي ويبرز الحقائق الجوهرية للمسيحية. اعتقد أوريجينيس أن كثيرًا من مقطوعات الكتاب المقدس غير مفهومة ما لم ينظر إليها على أنها أشكال **typoi**، أو صور، تفسر استعاريًا. يقول أوريجينيس (٤، ٢، ٩):

> "وضعت الحكمة الإلهية بعض العوائق والهجوم ضد الإدراك التاريخي بإدخال المحال وأمور غير ملائمة في وسطها، حتى تقف الإعاقة ذاتها للرواية حاجزًا في مواجهة القارئ، فهي تحرمه من الطريق السهل للفهم العادى وتدعونا، ونحن محرومون وممنوعون من ذلك، إلى بداية طريق آخر، لكى تفتح المدى الهائل للمعرفة الإلهية من خلال الدخول في طريق ضيق إلى طريق أسمى وأكثر رفعة."

لا تعد مشكلة إمكانية توافر معان كثيرة مختلفة في النص، طالما أن إلهام الكتاب المقدس يحوي من المعاني أكثر مما يمكننا أن نستوعب (٤، ٣، ١٤). فالمعنى الروحي، الذي هو الرسالة العالمية للمسيحية، يقدم كبحًا لسوء التفسير – وهو ما سيصبح قاعدة للحب عند أوغسطين ("في تعاليم المسيحية" *On Christian Doctrine* ١، ٤٠) هناك أشياء كثيرة لا يمكن توصيلها باللغة الإنسانية. تفهم الحقيقة بواسطة الروح، لكنها تقوى وتكتشف بدراسة كلمات الكتاب المقدس؛ حيث يوجد واحد أو أكثر من المعاني المساوية والأعلى، التي يمكن للمسيحي السعي إلى أن يدركها.

عادة ما قبل الدارسون المسيحيون صحة تأليف المؤلفين التقليديين لنصوصهم المقدسة، ولكن كانت هناك بعض المشكلات، وأحيانًا ما طبقوا تقنيات التعليم الدنيوي لتحديد المؤلف. ولعل أفضل مثال هو مناقشة تلميذ أوريجينيس، أى ديونيسيوس السكندري (المتوفى في سنة ٢٦٥م) لمسألة كون مؤلف الإنجيل الرابع ليس هو مؤلف سفر الرؤيا.

وقد اقتبس منه يوسيبيوس Eusebius منطقه ("تاريخ الكنيسة" *Church History* ٧، ٢٥): إن يوحنا مؤلف أحد الأناجيل الأربعة لا يحدد هويته في النص، في حين أن يوحنا مؤلف سفر الرؤيا فعل ذلك. يستخدم الكاتبان مفاهيم ومصطلحات مختلفة، كما أنهما يختلفان في الاستخدامات النحوية"(٦).

تؤدي دراسة النظرية التفسيرية إلى اتجاهات متعددة. وبالنسبة للتأويلات الجامحة تتمثل الدراسة المتأنية في رؤيا المسمى هرميس تريسمجيستوس (= ثلاثى العظمة أو المعظم ثلاثًا) Hermes Trismegistus في مجموعة الكتابات الهرمسية Hermetica. إن فحص الوسائل التفسيرية للكتاب الطبيين، كجالينوس Galenos على سبيل المثال، أو الكتاب القانونيين كجايوس Gaius على سبيل المثال، قد تأخذنا في الاتجاه المضاد من السحر إلى العالم الحقيقي. هناك عمل آخر في التفسير مهم إلى الدرجة التي تلزمنا على الأقل أن نذكره ولو باختصار، وسيتصل بمناقشتنا لماكروبيوس فيما بعد، وهذا هو Oneirocritica، أو "تفسير الأحلام" الذي ألفه "فيلسوف" القرن الثاني أرتميدوروس الإفيسى Artemidoros. ميز أرتميدوروس أولاً ما بين "الأشياء التي ترى في الأحلام" enhypnia، أو ظهور الحالات الحاضرة للجسد أو العقل أثناء النوم. هذا الظهور الذي تستحثه الحاجة إلى الشيء أو الإفراط فيه، والخوف أو الأمل، وبين "الأحلام" oneiroi، وهي الأحلام التي تستدعي انتباه النائم إلى التنبؤ بأحداث المستقبل، والتي توقظ الروح، بعد النوم، وتستثيرها عن طريق إحداث إجراءات نشطة نتيجة للحلم. الأحلام oneiroi هي موضوع دراسة أرتميدوروس؛ حيث يقول (١، ٢) إن بعض الأحلام " نظرية " أو مباشرة، وبعضها استعارية أو غير مباشرة، والتى من خلالها تنقل الروح شيئًا ما بصورة غامضة عن طريق وسيلة مادية. قسم الكتاب الأوائل الأحلام الاستعارية إلى خمسة صنوف: المتضمن الذات، والمتضمن الغير، والمتضمن كلا من الذات والغير، والعامي، والكوني. وقد تشير الأحلام إلى أشياء عدة خلال صور عدة، أو إلى أشياء قليلة خلال صور قليلة، أو إلى أشياء عدة خلال صور قليلة، أو إلى أشياء قليلة خلال صور عدة (١، ٤). تصنف الصور

---

(٦) Colson, "*Two Examples*", pp. 365-74.

المرئية في الأحلام على أنواع، بداية بصور الميلاد والجسد، النمو، النشاط الجنسي، وتتحرك إلى الأنشطة الاجتماعية والسياسية والدينية، وانتهاء برؤى الآلهة والموت (١، ١٠).

قد يُعاد طرح كل هذا بسهولة لتقديم نظام تفصيلي للتفسير الاستعارى للرموز في الأدب. يمكن أن تؤخذ نصيحة أرتميدوروس لمفسر الأحلام (١، ١١) كنصيحة للمفسر الأدبي؛ فبعض الأحلام تفسر بصورة أفضل بقراءتها من البداية إلى النهاية، وفي البعض الآخر يمكن أن تفهم البداية فقط بالقراءة من النهاية. وكما في حالة الكثير من الأدب الكلاسيكي، فالأحلام كثيرًا ما تكون مشوهة، أو مبتورة، أو فاسدة. عندئذ يجب على المفسر أن يعيد بناء النص عن طريق الإضافة إليه، أو الانتقال من هنا إلى هناك عبره، أو تنقيحه. وعن طريق فعل ذلك ينبغي على المفسر ألا يعتمد على كتيبات، ولكن عليه أن يستخدم ذكاءه الفطرى: "الشخص الذى يعتقد أنه سيكون كاملاً بالنظرية، دون أية مواهب طبيعية، سيبقى ناقصًا وغير كامل. ويكون ذلك أكثر. كلما كان المفسر أكثر صرامة في هذه العادة" (١. ١٢). تضم الأحلام التي فسرها أرتميدوروس كلا من تلك الأحلام التي وجدت في الأدب وتلك التي جمعها من الحياة الواقعية. كان عمل أرتميدوروس منظمًا، وعمليًا، وعقلانيًا، متجنبًا الخرافة والإبهام، ومتجنبًا أيضًا السؤال عما إذا كانت الأحلام مرسلة بواسطة الآلهة، أم تتحرك بواسطة شيء ما في نفس الحالم."بالرغم من أن تكهناته تعتمد أحيانًا على توريات متقنة، وعلى النقل المتكلف داخل النص بالجناس، وعلى المبادئ الغامضة المتضمنة القيمة العددية المساوية لأسماء الأشياء الموجودة في الحلم، فإنه عادة ما يعالج مادته بطريقة منطقية، علمية من الناحية الظاهرية[٧]. وبصفة عامة لن يكون عمل أرتميدوروس نموذجًا سيئًا للتفسير الأدبي في القرون القادمة. إنه محفوظ في مخطوطة واحدة تعود للقرن الحادي عشر، لكنه كان ذا أهمية متزايدة في فترة إحياء الآداب الكلاسيكية، والتي نمتلك منها على الأقل ست مخطوطات ونسخة ألدوس **Aldus**

---

(٧) White, *Artemidorus*, p.7.

المطبوعة عام ١٥١٨[*].

٢- امتزاج الثقافة الكلاسيكية والمسيحية

من الناحية الفعلية يمكن أن نجد كل موقف محتمل إزاء الأدب الدنيوى بين المسيحيين الأوائل، رغم أنهم كانوا يجاهدون بقوة لوضع مسافة فاصلة بينهم وبين الوثنية المتأصلة في الشعر الكلاسيكي. أحد الأطراف يمكن أن يمثله القديس أنطونيوس الذي أقام فى الصحراء رافضًا كل مظهر للمجتمع الإنساني والثقافة الإنسانية. ومن بين أولئك الذين تنازلوا بالعيش في العالم وكتابة موضوعات إبيفانيوس **Epiphanios** من إفيسوس (المتوفى في عام ٤٠٣م)، والذي يعارض عمله المسمى "صندوق الدواء" **Panarion** أية تسوية مع الثقافة الكلاسيكية. أسهم تسامح المسيحية الناتج عن مرسوم ميلانو لقسطنطين عام ٣١٣ في إطفاء الكثير من التوترات. فأصبح من الممكن للمسيحي المؤمن ليس فقط أن يحظى بتعليم جيد، بل أن يصبح معلمًا للبلاغة، على نحو ما فعل بروهايريسيوس **Prohaeresius** في أثينا في القرن الرابع (*Eunapius*, **p. 513 Wright**). كان الآباء الكبادوكيون بصفة خاصة – جريجوريوس **Gregorius** من نازيانزوس **Nazianzus**، وجريجوريوس من نيسا **Nyssa**، وباسيليوس **Basileus** العظيم – رجال علم، وهم الذين بحثوا عن تركيبة من خير الثقافتين، الكلاسيكية والمسيحية[٨]. فمع أن بحث باسيليوس المسمى "إلى الشباب، حول كيفية الاستفادة من الكتابات الإغريقية" ***To the young, on How They should profit from Greek Writings***، يحذر من الأساطير الوثنية، والإلحاد، والخلود، فإنه قد وجد محتوى تثقيفيًا لدى هوميروس، وهيسيودوس، وأفلاطون[٩].

من بين الآباء اللاتين العظام، هناك خمسة – هم ترتوليانوس **Tertullianus**، وكيبريانوس **Cyprianus**، وأرنوبيوس **Arnobius**، ولاكتانتيوس **Lactantius**

(*) اجتذب نص أرتميدوروس "تفسير الأحلام" وترجمته العربية القديمة أقلام الباحثين فى الآونة الأخيرة ولاسيما مسألة الربط بين تفسير الأحلام وتفسير الأدب مما دفعنا إلى حث الباحثة إيمان حامد على تسجيل رسالة دكتوراه فى الموضوع عام ٢٠٠٣ بكلية الآداب جامعة القاهرة (المحرر).

(٨) **Kennedy, *Greek Rhetoric*, pp.215-41.**

(٩) **N.G. Wilson, *Saint Basil*.**

وأوغسطين – قاموا بتدريس البلاغة في وقت ما، في حين أن آخرين – أمثال مينوكيوس فيليكس Minucius Felix وأمبروز، وهيلاريوس Hilarius، وجيروم – كانوا على الأقل مدربين جيدًا على الأدب الكلاسيكي. ومن بين أولئك الموجودين خلال نطاق هذا المجلد فإن لاكتانتيوس هو أكثر من أفسح مجالاً للاهتمام بالأدب الدنيوي، رغم أن عمل مينوكيوس فيليكس الباقى، وهو "أوكتافيوس" Octavius، يعكس تقديرًا أدبيًا في تقليده الناجح للمحاورة الشيشرونية. كان ترتوليانوس، أول الآباء اللاتين (حوالي ١٦٠-٢٢٥م) وأقوى صاحب أسلوب متميز مرتبط عن جدارة بشخصه، يعد ولمدة طويلة معارضًا متطرفًا للثقافة الكلاسيكية كلها، وهي وجهة نظر لخصت في جملتين: "ما علاقة أثينا بأورشليم (القدس)؟" و "أعتقد حيث إنه هراء" credo quia absurdum. الجملة الأولى اقتباس أصلي[١٠]، لكنها موجهة تحديدًا ضد المعارف الروحية (الغنوصية)، المؤدية إلى الهرطقة بواسطة الفلسفة الإغريقية. وإذا ما أخذنا أعمال ترتوليانوس برمتها بإشاراتها المتكررة إلى الفلسفة الإغريقية، تكون الإجابة على سؤاله: العلاقة مبينة مبينة تمامًا. وعلى غرار كُتَّاب مسيحيين آخرين، يأخذ ترتوليانوس اتجاه أن الحقائق في الفلسفة الإغريقية مشتقة من بعض المعرفة بالكتب الأولى للعهد القديم (*Apology* 21). لا تحوي كتابات ترتوليانوس الكلمات "اعتقد حيث إنه هراء"، والأصل غير معروف[١١]. الجملة التالية هي الأقرب للمشاعر في أعمال ترتوليانوس: "صلب ابن الرب، لا حرج في ذلك لأنه أمر مخجل. ومات ابن الرب، هذا يصدق لأنه أمر أحمق. ولما دفن قام ثانية، هذا مؤكد لأنه أمر محال" ("عن لحم المسيح" ٥، ٤= De carne Christi, 5.4)[١٢]. هذا مثال قصير يماثل في جودته ما

---

(١٠) Quid ergo Athenis et Hierosolymis? Quid Academiae et Ecclesiae? Quid haereticis et et Christianis? (De praescriptione haereticorum 7.9).
"ما شأن أثينا بأورشليم ؟ ما شأن الأكاديمية بالكنيسة ؟ ما شأن الهراطقة والمسيحيين؟" (عن حجة المنشقين ٧، ٩)

(١١) Barnes, *Tertullian*, p. 223.

(١٢) Crucifixus est dei filius; non pudet, quia pudendum est. Et mortuus est dei filius; credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile. (De carne Christi 5.4).
"صلب ابن الرب، لا حرج في ذلك لأنه أمر مخجل. ومات ابن الرب، هذا يصدق لأنه أمر أحمق. ولما دفن قام ثانية، هذا مؤكد لأنه أمر محال" ("عن لحم المسيح"، ٥، ٤)

يمكن أن يوجد في أسلوب ترتوليانوس الحاد.

كانت وجهة النظر الأقدم، تقول بإن ترتوليانوس كان متحدثًا باسم الآخرين من أجل الفصل التام بين المسيحية والثقافة الكلاسيكية[١٣]، ولكنها أفسحت المجال في السنوات الأخيرة إلى الإدراك المتزايد لمؤامة المذهب المسيحي مع التقاليد الفلسفية في كتاباته (غالبًا الأفلاطونية والرواقية وبتأكيد خاص على المنطق والجدل)، ومع البلاغة، والقانون الروماني، والتاريخ، والتقنيات الهجائية لكل من يوفيناليس وتاكيتوس. كان هناك الأدب الكلاسيكي كي يستخدم للأغراض المسيحية، وكان مصدرًا غنيًا للأمثلة[١٤]. يقول ترتوليانوس (في "عن التاج "De corona"، ٨، ٢) إن المعرفة بالآداب ضرورية من أجل شئون الحياة. لا يمكن للمسيحي أن يتجنب بعضًا من دراسة الأدب، لكن ينبغي عليه ألا يقوم بتدريسه ("فى عبادة الأصنام" De idolatria، ١٠). كان ديموسثينيس وشيشرون رجلين فصيحين ("الدفاع" ١١، ١٥-١٦)، وكان أفلاطون ذا وقار، وأرسطو ذا اتزان ("عن الروح" De anima، ٣، ٢). ولكن المناقشات الأرسطية هي أم الهرطقة ("عن حجة المنشقين" De praescriptione haereticorum، ٧). وبسخرية مميزة يحبذ ترتوليانوس قراءة الكتاب المقدس لأولئك الذين قد يبحثون عن التسلية:

> "لو أن دراسة المسرح تسعدك، فلدينا كتابات كافية و أشعار كافية، وحكم كافية، وأغان كافية، وأصوات كافية. إنها ليست خرافات بل حقائق، وليست خدعًا، ولكن أمور بسيطة. هل تسعى للعراك والتصارع ؟ إنها هنا – أشياء ليست ذات قيمة ضئيلة ويوجد الكثير منها. انظر إلى عدم الطهارة تطيح بها العفة، والغدر يقتله الإخلاص، والقسوة تسحقها الشفقة، والوقاحة يحجب نورها التواضع، وتلك هي الصراعات بيننا وفيها نتوج نحن. هل تريد بعض الدم أيضًا ؟ لديك دم المسيح". ("عن العروض" De spectaculis، ٢٩).

---

(١٣) قارن ، على سبيل المثال: Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, p.227.

(١٤) Helene Petrie, *L'exemplum chez Tertullien* (Neuilly- sur-Seine, 1940).

جاء شجب ترتوليانوس للمسرح لاذعا وعلى أسس أخلاقية ودينية ("عن العروض" ١٠)، لكن في سياق مختلف، وبمهاجمة غنوصية سيمون ماجوس Simon Magus، استطاع ترتوليانوس أن يكتب خطابًا موجهًا إلى هيليني الطروادية، التي تشترك مع آخرين من ذلك العصر في أنه اعتبرها شخصية تاريخية: "هيليني البائسة ! لقد عانيت من وقت عصيب بين الشعراء والمهرطقين الذين صنفوك زانية وعاهرة" ("عن الروح" ٣٤، ٥). إن ذكر هيليني، التي صورت في العقيدة الغنوصية لسيمون ماجوس عضوًا ثالثًا من الثالوث، مقدمًا مصدرًا لظهورها فيما بعد في أسطورة فاوست، هي فقط مثال واحد من أمثلة كثيرة غريبة عن كيف أدمجت بعض الطوائف المسيحية صورًا من الأساطير الإغريقية في تفكيرها. ومثال آخر هو حالة أوديسيوس، الذي تناوله الكتاب المسيحيون أحيانًا على أنه رمز للمسيح على الصليب(١٥)(*).

كان ترتوليانوس مفسرًا استعاريًا ذكيًا، وأفضل مقطوعاته الاستعارية يمكن أن نجدها في عمله "فى الصبر" De patientia. لكنه لم يكتب تعليقات، وكان على دراية جيدة بأخطار التفسير الاستعارى عندما مارسه المهرطقون. هكذا، يهاجم ترتوليانوس أولئك الذين يزعمون أن بعث الأموات إنما هو "صورة" أو "رمز" للتغير الأخلاقي لحياة جديدة:

> "الآن إذا كان الأمر كذلك، فإن الصور نفسها لم يكن في الإمكان التعرف عليها، إلا إذا أعلنت الحقائق، والتي منها ترسم الصور. وبالفعل، إذا كانت كل الأشياء رموزًا، ماذا يمكن أن يكون ذلك الشيء الذي تكون هذه رموز له ؟ كيف يمكنك أن ترفع مرآة لوجهك إذا لم يكن هناك وجه ؟ لكن في الحقيقة، ليست جميع الأشياء رموزًا، ولكن هناك أيضًا حقائق [جملاً حرفية]. ("في بعث الموتى" De resurrectione mortuorum ٢٠، ١-٢)

---

(١٥) W.B. Stanford, *The Ulysses Theme* (1963; reprinted Ann Arbor, Michigan, 1968). pp.156-7.

(*) ومن المشاهد الأسطورية التى تناولتها الكتابات المسيحية بوصفها رموزًا لصلب المسيح مشهد هرقل عندما وضع على المحرقة فوق قمة جبل أويتا وأمه ألكمينى تبكى حول المحرقة. راجع:
M. Simon, Hercule et le Christianisme, Paris 1955. (المحرر)

هنا وفي كل مكان أظهر ترتوليانوس دراية بالنظرية الرواقية العلاماتية[١٦].

كان كيبريانوس، الذي كتب في جيل لاحق، هو الآخر على القدر نفسه من التعليم الجيد، وكتب بلغة لا تينية أكثر شيشرونية من ترتوليانوس. لكن مع وثنيته تجنب كل اهتمام بالأدب، ولم يقتبس مطلقًا من أى كاتب كلاسيكي. وعلى النقيض منه تجنب أرنوبيوس، في بداية القرن الرابع، الاقتباس من الكتاب المقدس، وسعى لأن يفند الوثنية باقتباسه من المؤلفين الكلاسيكيين، وخاصة لوكريتيوس الإبيقوري[١٧]. أما كون لاكتانتيوس، تلميذ أرنوبيوس، يمكن أن يعد "شيشرون المسيحي"، فقد اعترف القديس جيروم بالفعل بهذا (*Ep.* 58.10)، كما تبناه في عصر النهضة بيكو ديلا ميراندولا Pico della Mirandola ("في دراسة الفلسفة" De studio philosophiae ١، ٧) وآخرون ممن يميلون لإحياء الآداب الكلاسيكية. ويمكن القول إن لاكتانتيوس، الذي كتب في الربع الأول من القرن الرابع، شيشروني في نواح عديدة: فقد كتب أبدع نثر شيشروني في العصور القديمة المتأخرة. أعجب بشيشرون الرجل، والخطيب، والفيلسوف وامتدحه (مثال على ذلك "التعاليم المقدسة Divine Institutes" ١، ١٥)، كما اقتبس منه مرارًا أكثر مما اقتبس من الكتاب المقدس[١٨]. إن رواية لاكتانتيوس عن النزعة المسيحية الإنسانية (٦، ١٠-١٢) مستمدة من شيشرون. وأخيرًا فإن مؤلفه عن "صنعة الرب" *on the workmanship of God* يصف نفسه (الفصل الأول) بأنه تكملة للكتاب الرابع من عمل شيشرون "في الجمهورية" De republica. يتم الاقتباس دائمًا من شيشرون في عمل لاكتانتيوس "التعاليم المقدسة" بوصفه المصدر الثقة ذا الصدقية، وأحيانًا فقط على أنه المصدر المحايد لمثال ما، وأحيانًا على أنه مضلل، وفي تلك الحالة يرد عليه لاكتانتيوس. كان لاكتانتيوس مغرمًا باستخدام ما يقوله شيشرون في سياق قاعدة ما لتفنيدها في سياق آخر (٢، ٨، ١٣). والنتيجة، كما هو الحال هنا، إنما هي نوع من "التفكيك" يفتح فيه النص بإيجاد تناقضات مع نصوص أخرى، وتستخدم افتراضات شيشرون السليمة في أساسها لتقويض نزعته الشكية

---

(١٦) Ayers, *Language, Logic, and Reason*, pp.7-15.

(١٧) Hagendahl , *Latin Fathers* , pp.12-47.

(١٨) Ogilvie , *Library* , pp. 58-72.

الأكاديمية المفترضة (قارن ٣، ١٤، ٧-٢١). من الممكن إغفال الطبيعة الدرامية للحوار الشيشروني في هذه العملية، بينما في أوقات أخرى (مثال على ذلك ٣، ١٦، ٩) يتم إدراكها.

ومع أنه يقتبس من الشعراء أيضًا بوصفهم مصادر، إلا أنهم لم يستولوا على انتباه لاكتانتيوس بالقدر نفسه مثل شيشرون. إنه يناقشهم إجمالاً قرب بداية عمله "التعاليم المقدسة" (١، ٥). لا شيء يمكن أن نتعلمه من هوميروس الذي وصف الأشياء الإنسانية أكثر مما وصف الأشياء الإلهية. من الممكن أن يكون هيسيودوس قد أخبرنا بشيء ما، لكنه أخطأ بابتدائه بالفوضى وليس بالخلق. لم يكن ملهمًا، كما تمنى أن يكون، لكنه تأمل وأعد عمله. كان فرجيليوس أعظم، "ليس هذا بعيدًا عن الحقيقة" (١، ٥، ١١). ولكن أكثر الشعراء استثناء، وهذا مدهش إلى حد ما، هو أوفيديوس، الذي اعترف بأن العالم خلقه إله ("التناسخات" Metamorphoses ١، ٥٧-٧٩). ورغم أن الشكوك دارت حول صحة ذلك، فإن لاكتانتيوس هو الناظم التقليدي لقصيدة أسطورية، بمزيج من الإشارات الوثنية والمسيحية، هذه القصيدة هي "عن طائر العنقاء" *On the Bird Phoenix*. ولعل إحدى العلامات على القبول المتزايد للثقافة الكلاسيكية من قبل المسيحيين هي رغبة الأشخاص، الذين يعتبرون أنفسهم مسيحيين، في أن يكتبوا شعرًا أسطوريًا. خاليًا تمامًا من الإشارة المسيحية في بعض الأحيان، كما في حالة أوسونيوس Ausonius، وفي أحيان أخرى بتأثير أخلاقي مسيحي، كما كان الحال مؤخرًا في حالة دراكونتيوس Dracontius، وكذلك رغبة البلاط المسيحي في أن يرعى الشعراء الذين احتفوا بالعائلة الإمبراطورية بمصطلحات أسطورية، كما في حالة رعاية هونوريوس Honorius لكلاوديانوس Claudianus في نهاية القرن الرابع. من غير المؤكد ما إذا كان بإمكان كلاوديانوس أن يعتبر نفسه مسيحيًا، لكن في ذلك الوقت كانت العبادة العلنية للآلهة الوثنية محرمة.

وعلى الجملة فآباء ما قبل نيقية (أي أولئك الذين كتبوا قبل مجمع نيقية Nicaea في عام ٣٢٥م) يمكن أن يقال عنهم إنهم أظهروا اتجاهًا نحو الموافقة على بعض المبادئ المتعلقة بالأدب والنقد. أولاً، إن التعليم ضروري للمسيحي وسوف يتضمن بعض القراءة

في الأدب الكلاسيكي. تم تبني اليوهيمرية دائمًا في تناول الآلهة؛ فبعض الآلهة، على الأقل، كانوا من قبل رجالاً اعتبروا مؤلهين من قبل أتباعهم. وقد استمرت هذه العملية في تأليه الأباطرة الرومان وعبادتهم. لكن كثيرًا من الآلهة شياطين، وملائكة سقطوا، وهم قوى خطيرة وقوية في العالم. ثانيًا، فإن قصصًا تاريخية وحتى أسطورية من الكتاب الكلاسيكيين يمكن اقتباسها أمثلة في الكتابة المسيحية والكلام المسيحي. ومن الممكن منحها تفسيرًا استعاريًا بما يتفق مع المذهب المسيحي القويم. ثالثًا يمكن أن توجد الحقائق لدى كل من الفلاسفة الإغريق مثل فيثاغورس، وأفلاطون، و أرسطو، والفلاسفة الرومان مثل شيشرون وسينيكا. كانت حقائق الفلسفة الإغريقية المبكرة مشتقة أصلا من الأفكار العبرانية، التي كانت تدرس في مصر(*). وبالمثل، يمكن إيجاد الحقيقة في بعض الشعر، الذي يبدو أن القديس بولس اعترف به في سفر الأعمال (١٧: ٢٨): من بين الشعراء اللاتين يمكن إيجاد الحقيقة في لوكريتيوس الذي هاجم الفكرة التقليدية للآلهة، وفي فرجيليوس الذي تنبأ بميلاد المسيح(**) في الرعوية الرابعة(١٩)، وفي أوفيديوس، وفي شعراء الهجاء. إن الإنجيل ملهم إلهي وهو المرشد الأكيد الوحيد للبشر. وهذه حقيقة على المستوى الحرفي، لكنها أيضًا ذات مستوى أخلاقي ولاهوتي في المعنى. وعلى المستويين الأخيرين من الضروري استخدام التأويل الاستعارى، خاصة في تفسير العهد القديم، غير أن الاستعارة أداة مراوغة، يستخدمها الهراطقة دائمًا. نادرًا ما تلاحظ المميزات الأدبية للإنجيل، لكن الصور البلاغية الإنجيلية أصبحت جزءًا من البلاغة المسيحية مبكرًا منذ الفترة البابوية، واستخدمها الكُتَّاب من آباء الكنيسة على نطاق واسع.

٣- النقد اللاتينى الدنيوى المتأخر

كان الشعر اللاتيني وكتابة التاريخ والخطابة في سبات عميق من أواسط القرن

(*) هذا تعميم مثير للجدل انظر أحمد عتمان، مقدمة ترجمة كتاب مارتن برنال "أثينة السوداء" (المحرر).

(**) سبق لنا مناقشة الرعوية الرابعة ومختلف التفسيرات لها ولاسيما القول بأنها تبشر بميلاد السيد المسيح. انظر: أحمد عتمان، الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ٢٥٣ وما يليها.

(١٩) أعلن ذلك بصورة رسمية الإمبراطور قسطنطين ، " خطبة القديسين إلى السماء " *Oratio ad coelum sanctorum* 19-21.

الثاني إلى أواسط القرن الرابع. ورغم وجود كتابة فلسفية مهمة بالإغريقية، فإن وجود مقابل لها باللاتينية جاء بطيئًا. كان الكتاب اللاتين البارزون في ذلك العصر هم المسيحيون المذكورون آنفًا. وما ظهر من نقد أدبي دنيوي وجد في مدارس النحو والبلاغة، ثم حدث إحياء أدبي في أواسط القرن الرابع واستمر حتى القرن الخامس. أنتج هذا الإحياء نقدًا، بصورة رئيسة في شكل تعليقات علمية على كبار الكتاب الكلاسيكيين اللاتين: ترنتيوس، وشيشرون، وفرجيليوس، وهوراتيوس، وستاتيوس، ويوفيناليس. كانت الأدوات العملية المساعدة المهمة للنقد هي الإحلال التدريجي، فيما بين القرنين الثاني والرابع، للمجلد المخطوط codex وهو الأصل المعتاد للكتاب محل اللفافة، لتسهيل استشارة مقطوعات بعينها، وتوفير مساحة للشروح الهامشية، وكذلك الاستخدام المتزايد للرق بدلاً من البردى، بما في ذلك استخدام تجليد الرق وربطه، مما يجعل الكتاب أكثر تحملاً ومتانة(٢٠).

تتمثل التقاليد الوثنية والدنيوية في الشعر في تلك النهضة اللاتينية المتأخرة أفضل ما تتمثل على يدي كلاوديانوس، وتطور الشعر المسيحي في برودنتيوس Prudentius. وبينهما يوجد أوسونيوس، أول شاعر فرنسي، رغم أنه كتب باللاتينية. وقد غطت حياته معظم القرن الرابع، وكتب شعرًا وثنيًا وشعرًا مسيحيًا ببراعة فنية. ويكتسب أوسونيوس أهمية هنا ربما لكونه أفضل مثال للرأي القائل بأن الشعر تضخيم بلاغي لأى موضوع في أبيات منظومة. قام أوسونيوس بتدريس البلاغة في بوردو Bordeaux لمدة ثلاثين عامًا قبل ذهابه إلى روما ليقوم بالتدريس لجراتيانوس Gratianus، وبعدئذ عمل موظفًا عموميًا، ثم وصل إلى القنصلية في عام ٣٧٩م. عادة ما يعتقد أن أفضل قصيدة لأوسونيوس هي "موسيلا" Mossella، وهي عبارة عن وصف في ٤٨٣ بيتًا سداسيا لنهر موسيلا وواديه، هذه القصيدة تحقق بعض الجاذبية الوصفية وتظهر البراعة في سرد قائمة بالأنواع المختلفة للأسماك التي يمكن إصطيادها من النهر. ويتكون عمل أوسونيوس المسمى "الاحتفال بالموتى من الأقارب" Parentalia من إبجرامات تكريمية لأفراد عائلته. أما عمله المسمى "أساتذة بوردو" *Professors of Bordeaux*، والمكتوب بأوزان متعددة،

---

(٢٠) Reynolds and Wilson, *Scribes and Scholars*, pp,30 – 2.

فهو يحتفي بالنحويين والبلاغيين الذين عرفهم هناك. وكل هذه الأعمال تقليدية إلى حد ما، بينما قدمت تحديات بلاغية أعظم عن طريق موضوعات أصعب: عمله المسمى Technopaegnion، أو "لعبة الفن"، عبارة عن سلسلة من القصائد مبنية على كلمات أحادية المقطع. ينتهي كل بيت بكلمة ذات مقطع واحد، وفي إحدى القصائد (وهي رقم ٣) الكلمة ذات المقطع الواحد في نهاية البيت تبدأ أيضًا البيت التالي. يتضح غرض أوسونيوس في مقدمة نثرية موجهة إلى البروقنصل باكاتوس Pacatus: "لقد نسجت عملاً صغيرًا لعوبًا على طريقتي المعتادة في وصف شيء أعظم قليلاً، ولكن "رغم ضآلة العمل فعظمته ليست ضئيلة" (ڤرجيليوس، "الزراعيات" ٤، ٦)(*). سوف تتسبب أنت في أن يكون لعملي بعض القيمة". هناك عمل آخر دال على البراعة، وهو "جريفوس" Griphus، أو "لغز" على الرقم ثلاثة، وعن هذا العمل اعتذر أوسونيوس في مقدمته إلى سيماخوس Symmachus: "حين لا يكون لديك ما تفعله يجب أن تقرأ هذا العمل، ولكى تجد شيئًا تفعله، قم بالدفاع عنه". وهناك عمل ثالث هو "المرقّعة الزوجية" Cento nuptialis، المكون بالكامل من مقتطفات من ڤرجيليوس، نسجت معا لتصف عرسًا، متضمنة وصفًا تفصيليًا، وإن كان مجازيًا، لفض بكارة العروس. وكلمة cento تعني "المرقعة" أى "قطع قماش متنوعة تحاك لتصير غطاء للحاف"، أو "لحاف" باللاتينية(**)، ولكن البداية في القرن الرابع تشير إلى شكل شعرى أصغر يتحول فيه جمال السياق الأصلي، المألوف للقراء المتعلمين، إلى فكر جديد عن طريق إبداع الشاعر. أهدت فالكونيا بروبا Falconia Proba للإمبراطور هونوريوس رقعة فرجيلية تروي قصصًا من الكتاب المقدس.

تظهر التعليقات اللاتينية المتأخرة قدرًا كبيرًا من المعرفة، واحترام النصوص

(*) هذه العبارة التي استشهد بها أوسونيوس، والمقتبسة من مقدمة الكتاب الرابع لقصيدة " الزراعيات "، يوجه فيها ڤرجيليوس الخطاب إلى راعية الأدبي مايكيناس، ذاكرا له أن موضوع هذا الكتاب هو النحل، ورغم ضآلة الموضوع، فإن عظمته ليست ضئيلة. وقد شاع استخدام هذه العبارة من قبل الكتاب فيما بعد، كلما عنّ لهم إعلان أنه " رغم ضآلة الموضوع، فإن أهميته أو شهرته كبيرة ". ومن هؤلاء على سبيل المثال الشاعر الإنجليزي بوب Pope في قصيدته " اختطاف خصلة الشعر " (١، ٥-٦).

(**) ربما تكون كلمة cento من اللاتينية، centum بمعنى "مائة"، وهى كلمة تدل أحيانًا على العدد غير المحدود، وهذا الاشتقاق فيما نرى هو الأقرب إلى الإقناع (المحرر).

الكلاسيكية، ودرجات متنوعة من عمق النظرة الأدبية. قد يكون أفضلها تعليق أيليوس دوناتوس Aelius Donatus على ترنتيوس، لكن أهمها تعليق سيرڤيوس على ڤرجيليوس (حوالي ٤٠٠م)، والمعتمد بصورة كبيرة على تعليق مبكر لدوناتوس، الذي كان معلمًا لسيرڤيوس، وأكثر ما يعرف عنه أنه مؤلف النحو القياسي للعصور القديمة المتأخرة والعصور الوسطى. بقي تعليق سيرڤيوس على ڤرجيليوس في نسختين، إحداهما إسهاب للأخرى. والنسخة الأتم، المعروفة باسم سيرڤيوس دانييليس Servius Danielis نسبة إلى ناشرها من القرن السابع عشر، تضم بوضوح مادة مكثفة من دوناتوس لم يستخدمها سيرڤيوس في طبعته المنشورة(٢١).

وفى أثناء قراءة تعليقات سيرڤيوس، من المهم أن نتذكر أن وظيفته الأولى كانت تعليم الشباب الاستخدام الصحيح للاتينية. تم تحذير الشباب في الحواشي دائمًا من الاستخدام الفعلي لكلمات أو تركيبات استخدمها ڤرجيليوس، ومن اللغة التصويرية، وهكذا تكون القوة الدافعة للتعليق إرشادية وتعكس الرؤية القائلة بأنه يوجد استخدام "طبيعي" للغة، تم تشكيله بقاعدة وعبر عنه "بفن" النحو، الذي يبتعد عنه الشعراء في عملية نظم الشعر لضمان الحلية(٢٢). وفي الوقت نفسه يمكن أن يتوقع الدارس أن يتعلم كثيرًا من النص عن التاريخ الروماني، وعلم الأساطير، والعقيدة، فقد علق على كل هذه الموضوعات. وفي التقديم للتعليق على الكتاب الأول من "الإينيادة" تم تقديم موجز للطريقة التي تتبع ممارسة النحويين الرومان، وعرفت فيما بعد باسم accessus (المقاربة): "يجب مراعاة ما يلي في شرح المؤلفين: حياة الشاعر، وعنوان العمل، ونوعية الأغنية، ونية الكاتب، وعدد الكتب، وترتيب الكتب، والشرح". ويعقب ذلك موجز لحياة ڤرجيليوس، مقتبس عن طريق دوناتوس من سويتونيوس (التعليق هو عملية تجميعية مبنية على عمل السابقين، ولكن نادرًا ما تعترف بهم). قيل لنا إن "نوعية الأغنية واضحة؛ لأن الوزن بطولي والحدث مختلط حيث يتحدث الشاعر ويقدم المتحدثين الآخرين. وهي عمل بطولي؛

---

(٢١) E.K. Rand, "*Is Donatus' Servius commentary lost ?*" CQ 11 (1916), 158-64.

(٢٢) Kaster, "*A grammarian's authority*" , p. 223.

لأنها تتضمن شخصيات إلهية وإنسانية، شاملة ما هو حقيقي مع الخيالي. الأسلوب فخم صيغ من بيان رفيع وأفكار نبيلة. (نحن نعلم أن هناك ثلاثة صنوف من الأسلوب: المتواضع humile، المتوسط medium، الفخم grandiloquum). كانت نية ڤرجيليوس كالتالي: تقليد هوميروس والثناء على أوغسطس من خلال أجداده ...". أما بالنسبة لعدد الكتب، فليس هذا مثارًا للجدل، رغم أن تلك المشكلة تظهر في حالة الأعمال الأخرى. والترتيب متمشي مع نصيحة هوراتيوس ("فن الشعر" ٣٤) بأن تبدأ الملحمة "من قلب الأشياء (in medias res)".

"الشرح" هو وظيفة التعليق المتواصل الذي يتبع، والذي يتضمن قضايا النحو، والبلاغة والعروض (عادة ما تشرح الاستخدامات بوصفها نتيجة "لضرورة الوزن"). ورغم أن سيرڤيوس يستخدم مصطلح "الاستعارة المجازية" فقط ليشير إلى أساليب الكلام، فإنه دائمًا ما يستخدم التأويل المجازي لإظهار معنى المستويات المختلفة للنص، متناولاً القصيدة أحيانًا على أنها استعارة مجازية للتاريخ الروماني، ودائمًا لشرح مقطوعات (خاصة في الكتاب السادس من "الإينيادة") على أنها استعارة فلسفية أو دينية أو أخلاقية. فأحيانًا تفسر الآلهة على أنها قوى طبيعية، وأحيانًا أخرى على أنها في الأصل بشر (اليوهيميرية). وقد يكون نتيجة ذلك جعل شعر ڤرجيليوس أكثر قبولاً من جانب القراء المسيحين، رغم عدم وجود إشارة إلى المسيحية في التعليق (ولا حتى على الرعوية الرابعة). ومن بين التقديمات عدا التقديم إلى الكتاب الأول من "الإينيادة"، قد يعد التقديم إلى الكتاب الرابع أمتعها، وهو الذي يروي مغامرات آينياس مع ديدو. ويقال لنا هنا إن "كل الكتاب مقتبس" (منقول translatus est) من الكتاب الثالث من "رحلة السفينة أرجو" Argonautica لأبوللونيوس. هذا الكتاب مهتم غاية الاهتمام بالعاطفة، رغم أن به عنصرًا مثيرًا للشفقة في النهاية عندما سبب رحيل آينياس شجنًا. الكتاب بأكمله مكون بالتأكيد من خطط ومهارات [خدع ؟] حيث إنه [هكذا] ذو أسلوب فكاهي تقريبًا. ولا عجب في ذلك بما أن الموضوع هو الحب". والمقصود بوضوح بـ "الأسلوب الفكاهي" الأسلوب البسيط الخفيف الذي حدده دوناتوس في

تعليقه على ترنتيوس بأنه مناسب للكوميديا (قارن تعليقه على "فورميو" Phormio)[٢٣]. يسمع هنا صوت النحوي يحاضر في تلاميذه بطريقة موثوق بها عن العلاقة المعترف بها بين الأسلوب والمحتوى.

كان سيرفيوس شخصية في محاورة ماكروبيوس المسماة "ساتورناليا" Saturnalia، ولكنه تحول هناك بصورة درامية إلى مدافع عن الاستخدام العتيق، بدلاً من كونه معلمًا تحذيريًا للنثر المعاصر الجيد، كما يظهر في كتاباته الخاصة[٢٤]. ومن بين المحدثين الآخرين برايتكستاتوس Praetextatus المهتم بالأشياء القديمة، والخطيب سيماخوس، والبلاغي يوسيبيوس، والفيلسوف يوستاثيوس Eustathius، والطبيب ديساريوس Disarius، وشخص يدعى أفينوس Avienus الذي ربما كان كاتبًا للحكايات الخرافية، وعدد آخر، ويشكلون معًا مجموعة ممثلة لقادة الفكر في روما في القرن الرابع. كان هؤلاء وآخرون على شاكلتهم مركز المقاومة الوثنية للمسيحية، وكانوا نشطاء في النهضة الكلاسيكية في ذلك الوقت[٢٥]، لكن اهتماماتهم الثقافية غدت أكثر مثالية إلى حد ما على يد ماكروبيوس[٢٦]. في هذه المحاورة لم تناقش المسيحية ولا السياسة المعاصرة، في حين كان موضوعها الأساسي هو معرفة ڤرجيليوس الواسعة في قضايا مثل العقيدة الدينية، والفلسفة، والبلاغة. وحيث إن "الساتورناليا" كانت معروفة جيدًا في العصور الوسطى، فقد قدمت إسهامًا ذا شأن في الاعتقاد بمعرفة ڤرجيليوس غير المحدودة. تتمثل سابقاتها الأدبية في أدب الموائد عند الإغريق، شاملاً أثينايوس Athenaeus، والرومان، بما فيهم أولوس جيلليوس. لعل التاريخ الدرامي لهذا العمل هو بوضوح ٣٨٤م، وهي نفس السنة التي قرأ فيها أوغسطين "الإينيادة" في كاسياكوم Cassiacum. في حين أن تاريخ

---

(٢٣) S. Anderson, "*Servius and the comic spirit of Aeneid IV*," Arethusa, 14 (1981), pp. 115 -25.

(٢٤) Kaster, "*A grammarian's authority*" pp. 218-21.

(٢٥) Herbert Bloch, "*The pagan revival in the West at the end of the fourth century*", in Momigliano (ed.), *Paganism and Christianity*, pp. 193-218.

(٢٦) Kaster, "*Macrobius and Sevius*" , pp. 222-3.

النشر قد يكون متأخرًا في الثلاثينيات من القرن الخامس[٢٧].

تعطى "الساتورناليا" صورة عن كيف أن وصول التعليم المتحرر للصغار على أيدي معلمين – استمر مصدرًا للمحادثة والتأمل بين البالغين في أوقات فراغهم. على كل حال، كان غرض ماكروبيوس، كما هو معلن في مقدمته، تعليميًا كغرض سيرڤيوس؛ فهو يكتب ليزود ابنه يوستاكيوس Eustachius بمعرفة الطبيعة، وفعل ذلك عن طريق التنظيم الموضوعي للمعرفة التي قد تتناثر من خلال التعليقات. وكالعادة، نرى هنا طريقة الرومان العملية في تناول الأدب. و يبقى ڤرجيليوس هو النص التعليمي الرئيس؛ فقد كان ملمًا بكل المعرفة (١، ١، ١٢)، فهو شاعر كان هدفه دمج المعرفة بالأسلوب الأنيق (٣، ١١، ٩). تركز النقد الأدبي في الغالب في الكتب من الرابع (وهو على هيئة شذرات) حتى السادس. وكما أشير أعلاه، فقد قال سيرڤيوس إن غرض ڤرجيليوس الأول هو تقليد هوميروس. ولعل بعضًا من أقيم الأجزاء في "الساتورناليا" عبارة عن مناقشات عن علاقة ڤرجيليوس بهوميروس. ويقال عن "الإينيادة" إنها انعكاس مرآة "للإلياذة" و"الأوديسية"، فهي تصف أولاً جولات آينياس الأولى، ثم حروبه (٥، ٢، ١٣). يُدخل ڤرجيليوس أحيانًا تحسينات على نموذجه (٥، ١١)، وأحيانًا أخرى يماثله (٥، ١٢)، وأحيانًا يبدو أقل منه (٥، ١٣). وفي أحسن حالاته، كان ڤرجيليوس مراقبًا أكثر حرصًا على الطبيعة، أعطى تفصيلاً أعظم، وكان أقرب إلى الواقع. يبحث الكتاب السادس من "الساتورناليا" دين ڤرجيليوس للكتاب الرومان الأوائل، فدائمًا ما بدت كلماتهم أفضل في سياقاته الجديدة (٦، ١، ٢–٦). كانت الافتراضات النقدية "للساتورناليا" هي أن الفن محاكاة للطبيعة، وأن الشعراء يعملون من خلال تقاليد أدبية، باحثين عن الأصالة عن طريق إعادة صياغة فن أسلافهم وتطويره، وأن الشعراء العظام يتميزون بالعبقرية والقوة الحادة في الملاحظة والتعلم، وأن وظيفة الأدب هي تقديم التعاليم بمتعة عظمى. والفلسفة التي نراها في "الساتورناليا" هي تركيبة من الرواقية والأفلاطونية الجديدة في صورة شعبية. أما التفسير المجازي الاستعارى فقد كان أداة شائعة.

---

(٢٧) Alan Cameron, "The date and identity of Macrobius", JRS, 56 (1966), 25-38.

تعليق ماكروبيوس على "حلم سكيبيو" في الكتاب الأخير من عمل شيشرون "في الجمهورية" De republica، إنما هو تطبيق أكثر جدية إلى حد بعيد للأفلاطونية الجديدة على نص مبكر، وصار مصدرًا ضخمًا لمعرفة الأفلاطونية الجديدة في الغرب في العصور الوسطى. ربما يكون ماكروبيوس قد استخدم تعليق بورفيريوس على محاورة "تيمايوس" لأفلاطون، وهي محاورة ذكرت مرارًا في المناقشة. وهنا مثل "الساتورناليا"، أهدى التعليق ليوستاكيوس وقصد به أن يكون جزءًا من تعليمه. الهدف العملي هو فهم العدل، لكن العدل يعد معتمدًا على خلود الروح (١، ١، ٥). اخترع ماكروبيوس مصطلح figmentum، "التخييل" أو "الخلق الخيالي" ليصف ما كان يطلق عليه سابقًا mythos أو fabula (أسطورة أو قصة خيالية)، وميز بين غرضين في هذا الخلق: التسلية والتطوير الأخلاقي، وللغرض الأخير استخدامات دينية وفلسفية (١، ٢)[٢٨]. وحيث إن النص يروي حلمًا، فقد وضعت بعض الملاحظات على تفسير الأحلام (١، ٣)، مذكرة إيانا بما وجدناه عند أرتميدوروس. وتمشيًا مع طريقة الأفلاطونية الجديدة، يحدد ماكروبيوس هدف النص skopos (propositum باللاتينية)، وهو أن أرواح أولئك الذين استحقوا خيرا من الجمهورية، تعود، بعد حيواتهم الجسدية، إلى السماء وتتمتع هناك بالسعادة الأبدية (١، ٤، ١).

رغم أن دوناتوس، وسيرفيوس، وأخيرًا بريسكياتوس Priscianus، هم الأكثر شهرة وأصبحوا الأكثر تأثيرًا من بين النحويين اللاتين المتأخرين، فقد حاز عمل ديوميديس Diomedes (أواخر القرن الرابع) على الاهتمام لكونه يحوي وصفًا مفصلاً للعبارات الاستعارية النحوية، ويعد الكثير منها ملامح هامة للتفسير الاستعارى[٢٩]، كما يحوي الوصف الأكثر تنظيمًا الباقي لنا للأنواع الشعرية (1 pp. 482-492 Keil). يقال إن الأنواع الثلاثة العامة للشعر هي: الدرامي، والسردى، والمختلط. والأنواع الدرامية هي: التراجيدي والكوميدي، والساتيرى، والميموس. أما الأنواع الروائية فهي شعر المعرفة angeltice أو الشعر الحكمى، على سبيل المثال كشعر ثيوجنيس، ثم الشعر التاريخي historice كالشعر

---

(٢٨) Rollinson, Allegory,pp. 11-14 .

(٢٩) المرجع السابق ، صفحات ٨٧،٩٨.

الخاص بسلسلة النسب الذي يعزى إلى هيسيودوس، وأخيرًا الشعر التعليمي didascalice مثل قصيدة " الزراعيات" لڤرجيليوس. أما الأنواع المختلطة أو "العامة" فهي البطولية والغنائية. ويتبع ذلك تعريف ووصف موجز للملحمة، والإليجية، والشعر الإيامبي، والنشيد، والهجاء، والشعر الرعوي، والتراجيديا، وأشكال كوميدية متعددة. أما باقي العمل فهو مخصص لمناقشة الأوزان متضمنًا جزءًا مطولاً لأوزان هوراتيوس.

لعل مكانة ڤرجيليوس في الشعر، وهي أنه كان النص الأساسي لمدرسة النحاة، وأحيانًا ما كان يكمله ترنتيوس أو هوراتيوس أو كتّاب آخرون، وهي نفسها مكانة شيشرون في مدرسة البلاغة، حيث كان مصدرًا لكل من النظرية والممارسة. ويبدو أن كتاب نثر آخرين كان لهم قراؤهم أساسًا من أجل محتوى كتاباتهم: ليڤيوس للتاريخ الروماني، وڤارو لأمور العصور القديمة. ولكن أميانوس ماركيلينوس Ammianus Marcellinus، الذي كان يكتب في القرن الرابع، أكمل تاريخ تاكيتوس وتأثر إلى حد ما بأسلوبه. وفي كل من الشعر والنثر، كان المعيار يضيق مؤديًا إلى إهمال أعمال كثيرة وفقدها نهائيًا. حتى في حالة شيشرون، تراجع المعيار. اعتمد أوغسطين على كل من عمليه "عن الخطيب" De Oratore و"الخطيب" Orator، ولكن كتيب شيشرون المبكر "في الإبداع" De Inventione الذي صار بالفعل المعالجة الموثوق بها للبلاغة فقد بقي خلال العصور الوسطى. ويرجع تاريخ تعليق ڤيكتورينوس Victorinus عليه إلى القرن الرابع (قام أيضًا بترجمات لكل من أفلاطون، وأرسطو، وبورفيريوس وكتب تعليقات على رسائل بولس)، ويرجع تعليق جريليوس Grillius إلى القرن الخامس. وفيما عدا جريليوس، فإن الكتابات في البلاغة من العصور اللاتينية المتأخرة تشكل ما يسمى: "البلاغيون اللاتين الأصغر"، كما نشرها هالم Halm في سنة ١٨٦٣. وتشمل هذه الكتابات بعض الأعمال القصيرة عن الصور البلاغية وكتيبات تتناول النظام الشامل للبلاغة كتبها كونسولتوس فورتوناتيانوس[٣٠] Consultus Fortunatianus وسولبيتيوس ڤيكتور Sulpitius Victor،

---

(٣٠) الاسم هو Consultus ، وليس Chirius. انظر :
Ars rhetorica , ed. Calboli-Montefusco,pp.13-20.

ويوليوس سيفيرياتوس Iulius Severianus، ويوليوس ڤيكتور Iulius Victor. ومن المثير للاهتمام ملاحظة كم التأكيد الذي استمر وضعه على الإبداع، وخاصة على نظرية نقطة الخلاف حول ترتيب constitutio أو حالة status القضية. ويستمر تأكيد الجانب المنطقي للبلاغة ويطبق على المناقشة ليس فقط في قاعات المحاكم، ولكن بصورة متزايدة في الجدل الكنسي. وهناك تطور جديد ضئيل في النظرية البلاغية، ولا يبدو أن البلاغيين قد تأثروا كثيرًا بالنظرية الإغريقية المعاصرة كما هو مصور في المجموعة الكاملة لأعمال هيرموجينيس(٣١). كانت الثقافتان الإغريقية والرومانية منفصلتين طالما استمر الانفصال السياسي والديني للشرق والغرب(*). وكان في استطاعة قلة من الرومان في العصور القديمة المتأخرة قراءة اللغة الإغريقية بسهولة، وأولئك القلة الذين استطاعوا، اتجهوا إلى الفلاسفة، وليس الشعراء.

كان للبلاغيين اللاتين الأصغر الذين ينتمون للعصور القديمة المتأخرة بعض القراء فى العصور الوسطى، ولكن الموسوعات وملخصات الفنون الحرة كانت الأكثر شهرة، وكان من بينها واحدة كتبها مارتياتوس كابيلا Martianus Capella في أوائل القرن الخامس، وتلك التي كتبها كاسيودوروس وإيسيدوروس Isidorus في فترات تقع وراء حدود هذا المجلد. ولا ينبغي أن نفكر في تدريس الفنون الحرة كما هو منظم في ترتيب الثلاثية trivium والرباعية quadrivium مثلما حدث فيما بعد، ولكن كان هناك اعتراف ما بدائرة للدراسات التي من أجلها تم توفير تعليم نظامي في النحو والبلاغة في المدارس، إضافة إلى موضوعات أخرى – المنطق، وعلم الحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقى، وأحيانًا علوم أخرى أيضًا – يمكن للدارسين الأكثر جدية دراستها من الكتب المدرسية أو مع مدرسين خصوصيين. وطالما أن المعرفة اكتسبت، أمكن أن تقدم أساس تفسير النصوص. جاء وصف مارتياتوس للنظرية التقليدية في النحو والبلاغة والفنون الأخرى موجزًا شديد الجفاف. على كل حال، يصف الكتاب الأول من عمله بلاتينية شديدة التعقيد –

(٣١) ولكن انظر: Leff, "*Topics*" , p.35,and Fortunatianus, ed. Calboli-Montefusco,pp.521-2.

(*) راجع: احمد عتمان، الأدب اللاتينى العصر الفضى. "كلمة عن الشرق الإغريقى والغرب اللاتينى"، ص ٢٥٥-٢٦٥

وهي ما كان يعتقد أنها علم واسع في هذا العصر المتكلف – الزواج الاستعارى لميركوريوس Mercurius (هرميس Hermes عند الإغريق من فيلولوجيا) فقه اللغة philologia، وبذلك يكون أبا للتأويلية (hermeneutics)، مع ظهور الفنون الحرة وكأنها وصيفات يقمن على خدمتها. وهكذا أعطيت الأخيرة أشكالاً مجازية استمرت في أدب العصور الوسطى وفنها.

٤- إرث النقد الكلاسيكى

إن أعظم إرث من النقد الكلاسيكي للعصور اللاحقة هو بلا شك نصوصها الثلاثة الأساسية: "فن الشعر لأرسطو"، "فن الشعر لهوراتيوس"، و "في السمو". ومن بين هذه الأعمال الثلاثة، فعمل هوراتيوس هو الأكثر شهرة وهو الذي يلقى التقدير باستمرار، وإن لم يكن على نطاق واسع دائمًا. أما عمل أرسطو فهو بالتأكيد أعظم بحث نقدي في جميع العصور، عرف لقلة من خلال ترجمة لاتينية في العصور الوسطى المتأخرة، وكان له تأثير عظيم على أدب عصر النهضة ونقده(*)، وله دور مهم في الفكر النقدي للقرن العشرين. بينما عمل لونجينوس، لو كان فعلاً عمله، فقد بزغ فجأة إلى المشهد النقدى في القرن السابع عشر وألهم عبادة السمو التي بقيت تمامًا في القرن التاسع عشر. أما الأكثر انتشارًا من بين هذه الأعمال فهو نظام البلاغة الكلاسيكية، المعروف للعصور الوسطى من خلال عمل شيشرون "فى الإبداع" و " الخطابة إلى هيرينيوس" الذي نسب إليه أيضًا لفترة طويلة، ولخص في ملخصات كل من مارتيانوس، وكاسيودوروس وإيسيدوروس. عاد التراث البلاغي الأغنى للظهور في القرن الخامس عشر مع إعادة اكتشاف نسخ كاملة من أعمال شيشرون البلاغية الأخرى، ومن عمل كوينتيليانوس "تعليم الخطابة"، كما ظهر مع تقدير متزايد لعمل أرسطو "الخطابة".

(*) يلاحظ هنا إهمال مخل للدور العربى فى نقل الفكر الأرسطى إلى أوروبا ولاسيما عبر تلخيص ابن رشد الذى سيطر على أوروبا من القرن الثانى عشر حتى بداية القرن السادس عشر حين صدرت أول طبعة إغريقية "لفن الشعر"، ١٥٠٨. ونأمل أن تكون موسوعة كمبريدج قد عالجت هذا النقص فى المجلد الثانى الخاص بالعصور الوسطى، والذى لم يخرج للوجود بعد (المحرر).

خلق النقاد الكلاسيكيون – النحويون، والبلاغيون، والفلاسفة – المفردات والمصطلحات النقدية الأساسية التي استخدمت منذ ذلك الحين، وسبقت الكثير من القضايا والمواقف النقدية للعصور الحديثة. لم يكن الأقل بين هذه المصطلحات مفهوم "الكلاسيكية"، وتعريف الجنس الأدبي، ونظرية المحاكاة، وبتأثير البلاغة، افتراض أن نية المؤلف هي أساس صحة التفسير. هناك ميراث آخر مهم من العصور القديمة هو النزاع بين الفلاسفة والشعراء، أو بتحديد أكثر بين أفلاطون وأتباعه، و أرسطو وأتباعه، وما ارتبط به من نزاع بين الفلسفة والبلاغة. وأخيرًا فتراث الدراسة الأدبية، أو فقه اللغة في النقد النصي، والتاريخي، والنقد المتعلق بالسير، والمتعلق بالسياق المحيط، سواء أثرته أم أفسدته، حسبما يكون الحال، التفسيرات المجازية للفلاسفة. وامتد عن طريق الكُتَّاب المسيحيين إلى تفسير الكتاب المقدس، يرجع تاريخ ذلك إلى مكتبة الإسكندرية وقبلها ويصل إلى الأديرة، والمدارس الكاتدرائية، وجامعات الغرب.

قائمة المختصرات

أعمال فى سلاسل

AJP	*American Journal of Philology* (Baltimore)
ANRW	*Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms in Spiegel der neueren Forschung* (Berlin)
CP	*Classical Philology* (Chicago)
CQ	*Classical Quarterly* (Oxford)
GRBS	*Greek, Roman, and Byzantine Studies* (Durham, North Carolina)
HSCP	*Harvard Studies in Classical Philology* (Cambridge, Mass.)
JHS	*Journal of Hellenic Studies* (London)
JRS	*Journal of Roman Studies* (London)
LCL	*The Loeb Classical Library* (Co-published by William Heinemann in London and the Harvard University Press in Cambridge, Mass.)
REG	*Revue des études grecques* (Paris)
TAPA	*Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (Currently, Scholars Press, Atlanta, Georgia)

مختصرات أخرى

ad loc	*ad locum*. Refer to commentary on passage indicated
Aen.	*The Aeneid* of Virgil
AP	*The Art of Poetry* (*Ars poetica*; *Epistles* 2.3) of Horace
Cic.	Cicero
Comp.	*De compositione verborum* (*On Composition*) of Dionysius
Contr	*Controversiae* of Seneca the Elder
De or.	*De oratore* (*On the Orator*) of Cicero
Diog. Laert.	Diogenes Laertius
Dion. Hal.	Dionysius of Halicarnassus
Ecl	*Eclogues* of Virgil
Ep.	*Epistles* (of Horace or other authors)
fl	*floruit*. Date of mature activity
fr.	fragment(s)

Il.	*Iliad* of Homer
Met.	*Metamorphoses* of Ovid
Od.	*Odyssey* of Homer
Or. vet.	*De veteribus oratoribus* (*On the Ancient Orators*) of Dionysius
Ph	*Phaedrus* of Plato
pr	preface
Po.	*Poetics* of Aristotle
Quint.	Quintilian
Rep	*Republic* of Plato
Rh.	*Rhetoric* of Aristotle
Sat.	*Satires* of Horace
Suas.	*Suasoriae* of Seneca the Elder

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصـــــادر

أ- المجموعات

Arnim, Hans von (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta* (4 vols., Leipzig, 1903–24; rpt. Dubuque, Iowa, 1964–5).

Diels, Hermann, and Kranz, Walther (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratiker* (6th ed., 3 vols., Zurich, 1951–2; rpt 1966).

Dorsch, T. S. (tr.), *Classical Literary Criticism* (Aristotle, *On the Art of Poetry*; Horace, *On the Art of Poetry*, Longinus, *On the Sublime*) (Penguin, 1965).

Fyfe, W. H., and Roberts, W. R. (trs.), Aristotle, *The Poetics*; Longinus, *On the Sublime*, Demetrius, *On Style* (*LCL*) (London, 1932).

Halm, Carolus (ed.), *Rhetores Latini minores* (Leipzig, 1863; rpt. Frankfurt, 1964).

Jacoby, Felix *et al.* (eds.), *Die Fragmente der griechischen Historiker* (in progress, 4 vols so far, Leiden, 1923–77).

Jan, Karl von (ed.), *Musici scriptores Graeci* (Leipzig, 1895).

Keil, Henricus (ed.), *Grammatici Latini* (7 vols., Leipzig, 1855–1923).

Kirk, G. S., Raven, J. E., and Schofield, Malcolm, *The Presocratic Philosophers* (2nd ed., Cambridge, 1983).

Kock, Theodore (ed.), *Comicorum Atticorum fragmenta* (3 vols., Leipzig, 1880–8).

Lanata, Giuliana (ed.), *Poetica pre-Platonica, testimonianze e frammenti* (Florence, 1963).

Morel, Willy (ed.), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum* (Leipzig, 1927)

Page, D. L. (ed.), *Epigrammata Graeca* (Oxford, 1975).

; *Poetae melici Graeci* (Oxford, 1962).

Radermacher, Ludwig (ed.), 'Artium scriptores (Reste der voraristotelischen Rhetorik)', Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, *Sitzungsberichte* 227, 3 (Vienna, 1951).

Russell, D. A., and Winterbottom, Michael (eds.), *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations* (Oxford, 1972).

Spengel, Leonard (ed.), *Rhetores Graeci* (3 vols., Leipzig, 1853–6; rpt. Frankfurt, 1966).

Sprague, R. K. (ed.), *The Older Sophists: A Complete Translation by Several Hands* (Columbia, South Carolina, 1972).

Walz, Christian (ed.), *Rhetores Graeci* (9 vols., London, 1832–6; rpt. Osnabruck, 1968).

Warmington, E. H. (ed. and tr.), *The Remains of Old Latin* (*LCL*) (3 vols., London, 1938–56).

Wehrli, F. E. (ed.), *Die Schule des Aristoteles* (fr. of the Peripatetic philosophers) (10 vols., Basel, 1944–59).
West, M. L. (ed.), *Iambi et elegi Graeci* (2 vols., Oxford, 1971–2).

Authors and Works ب- طبعات المؤلفين الإغريق والرومان

Alcaeus, Greek lyric poet, *fl.* *c.* 600 BC:
Fr., ed. E.-M. Voigt (Amsterdam, 1971).
Alcman, Greek lyric poet, *fl.* *c.* 630 BC:
Fr., ed. D. L. Page, in *Poetae melici Graeci* (see above, Collections), pp. 1–91.
Alexander Numenii, Greek rhetorician, 2nd cent. AD:
Peri schēmatōn (*On Figures*), ed. Leonard Spengel, *Rhetores Graeci* (see above, Collections), III, pp. 11–40.
Andronicus, Livius, Latin epic and dramatic poet, 3rd cent. BC:
Fr., ed. and tr. E. H. Warmington, *The Remains of Old Latin* (see above, Collections), II, pp. 2–43.
Archilochus, Greek iambic and elegiac poet, *fl.* *c.* 648 BC:
Fr., ed. Giovanni Tarditi (Rome, 1968); ed. M. L. West, *Iambi* (see above, Collections), I, pp. 1–108.
Aristarchus of Samothrace, Greek grammarian, *c.* 215–143 BC:
Fr., ed. Karl Lehrs, *De Aristarchi studiis Homericis* (Leipzig, 1882).
Aristides, Aelius, Greek sophist, AD 117–*c.* 187:
Orationes, ed. and tr. C. A. Behr (*LCL*) (4 vols., in progress, London, 1973–); *Or.* 2–4, ed. F. W. Lenz and C. A. Behr (2 vols., Leiden, 1976–8); *Or.* 45, ed. Bruno Keil (Berlin, 1898).
Aristophanes, Greek comic poet, *c.* 450–*c.* 385 BC:
Clouds, ed. with commentary A. H. Sommerstein (Warminster, 1982);
Frogs, ed. with commentary W. B. Stanford (London, 1963).
Aristophanes of Byzantium, Greek grammarian, *c.* 257–180 BC:
Fr., ed. W. J. Slater (Berlin, 1986).
Aristotle, Greek philosopher, 384–322 BC:
Works in English, ed. J. A. Smith and W. D. Ross (12 vols., Oxford, 1908–52), ed. Jonathan Barnes (2 vols., Princeton, 1984);
Categories, *On Interpretation*, *Prior Analytics*, ed. and tr. H. P. Cooke and Hugh Tredennick (*LCL*) (London, 1938);
Fragmenta, ed. Valentin Rose (3rd ed., Leipzig, 1886);
Poetics, ed. and tr. W. H. Fyfe (*LCL*) (London, 1932), ed. Rudolf Kassel (Oxford, 1968); ed. with commentary D. W. Lucas (Oxford, 1968); ed. and tr. Roselyn Dupont-Roc and Jean Lallot, with pr. by Tzvetan Todorov (Paris, 1980), tr. Ingram Bywater (Oxford, 1920); tr. with commentary Leon Golden and O. B. Hardison (Englewood Cliffs, New Jersey, 1968; rpt. Tallahassee, Florida, 1981), tr. James Hutton (New York, 1982), tr. with commentary Stephen Halliwell (London, 1987); tr. Richard Janko (Indianapolis, 1987); tr. M. W. Hubbard, in D. A. Russell and Michael Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp. 85–132;
Rhetoric, ed. with commentary E. M. Cope and J. E. Sandys (3 vols., Cambridge, 1877); ed. and tr. J. H. Freese (*LCL*) (London, 1926); ed. W. D. Ross (Oxford,

1959); ed. Rudolf Kassel (Berlin, 1976); Commentary on Book I, W.A.M. Grimaldi (New York, 1980),

Lexica: André Wartelle, *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*; *Lexique de la Poétique d'Aristote* (Paris, 1981; 1985).

Artemidorus of Daldis, Greek philosopher, 2nd cent. AD:

Onirocriticon, ed. R.A. Pack (Leipzig, 1963); tr. R.J. White (Park Ridge, New Jersey, 1975).

Ausonius, Decimus Magnus, Latin poet, d. AD *c*. 395:

Works, ed. and tr. H.G. Evelyn-White (*LCL*) (2 vols., London, 1919–21).

Bacchylides, Greek lyric poet, 5th cent. BC.

Fr., ed. Bruno Snell and Herweg Maehler (Leipzig, 1971)

Basil the Great, Greek theologian, AD *c*. 330–379.

To the Young on How They Should Read Greek Writings, ed. and tr Fernand Boulanger (Paris, 1935; rpt. 1965); ed. N.G. Wilson (London, 1975).

Callimachus, Greek poet, *c*. 305–*c*. 240 BC:

Fr., ed. Rudolf Pfeiffer (2 vols., Oxford, 1949–53),

Aetia and other poems, ed. and tr. C A. Trypanis (*LCL*) (London, 1958);

Hymns and Epigrams, ed and tr. A.W. Mair (*LCL*) (London, 1955).

Cicero, Marcus Tulius, Roman orator and philosopher, 106–43 BC:

Rhetorica, ed. A.S. Wilkins (2 vols., Oxford, 1902–3);

Brutus, *Orator*, ed. and tr. G.L. Hendrickson (*LCL*) (London, 1939);

Brutus, ed. with commentary A.E. Douglas (Oxford, 1966);

Orator, ed with commentary J.E. Sandys (Cambridge, 1885);

De inventione, *De optimo genere oratorum*, *Topica*, ed and tr. H.M. Hubbell (*LCL*) (London, 1949);

De natura deorum, *Academica*, ed. and tr. Harris Rackham (*LCL*) (London, 1933);

De oratore, ed with commentary A.S. Wilkins (3 vols., Oxford, 1888–92; rpt. Hildesheim, 1965); ed. with commentary A.D. Leeman and Harm Pinkster (in progress, Heidelberg, 1981–), ed. and tr. E.W. Sutton and Harris Rackham (*LCL*) (2 vols., London, 1948).

Clement of Alexandria, Greek theologian, AD *c* 150–*c*. 215:

Protrepticus, ed. and tr. G.W. Butterworth (*LCL*) (London, 1960),

Stromata, ed. Otto Stählin and Ludwig Früchtel (Berlin, 1960); tr. William Wilson, *Ante-Nicene Christian Library* (4 vols. published as 2 vols., Edinburgh, 1867), IV.

Cornutus, Lucius Annaeus, Greek philosopher, 1st cent. AD:

Ars rhetorica, ed. Casper Hammer, in *Rhetores Graeci* (Leipzig, 1894), pp. 352–98;

Theologiae, ed. C. Lang (Leipzig, 1881).

Demetrius (?), Greek rhetorician, 1st cent. BC (?):

Peri hermeneias (*On Style*), ed. Ludwig Radermarcher (Leipzig, 1901; rpt. Stuttgart, 1967); ed. with tr. and notes W.R. Roberts (Cambridge, 1902) (tr. also in Aristotle, *Poetics*, etc. *LCL*, London 1932); tr. with notes G.M.A. Grube (Toronto, 1961); tr. D.C. Innes, in D.A. Russell and Michael Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp. 171–215.

Dio of Prusa (Dio Chrysostom), Greek orator, AD *c*. 40–120.

Orationes, ed. Hans von Arnim (2 vols., Berlin, 1893–6); ed. G. de Budé (2 vols., Leipzig, 1916–19); ed. and tr. J.W. Cohoon and H.L. Crosby (*LCL*) (5 vols., London, 1932–51).

Diogenes Laertius, Greek historian of philosophy, 3rd cent. AD(?):
Lives of the Philosophers, ed. and tr. R.D. Hicks (*LCL*) (2 vols., London, 1938).
Diomedes, Latin grammarian, 4th cent.AD:
Ars grammatica, ed. Henricus Keil, in *Grammatici Latini* (see above, Collections), I, pp. 299–529.
Dionysius of Halicarnassus, Greek historian and rhetorician, *fl.* 30 BC:
Critical works, including the spurious *Ars rhetorica*, ed. Hermann Usener and Ludwig Radermacher (2 vols., Leipzig, 1899–1929); tr. Stephen Usener (*LCL*) (in progress, 2 vols. so far, London, 1974–); ed. and tr. Germaine Aujac (in progress, 2 vols. so far, Paris, 1978–);
De Dinarcho, ed. with commentary Gerardo Marenghi (Florence, 1970);
De Thucydide, ed. with commentary Giuseppe Pavano (Palermo, 1958); tr. with commentary W.K. Pritchett (Berkeley, 1975);
Three Literary Letters, ed. and tr. W.R. Roberts (Cambridge, 1901);
On Literary Composition, ed. and tr. W.R. Roberts (Cambridge, 1910).
Ennius, Quintus, Latin epic and dramatic poet, 239–169 BC:
Fr., ed. and tr. E.H. Warmington, *The Remains of Old Latin* (see above, Collections), I (whole vol.).
Annales, ed. with commentary Otto Skutsch (Oxford, 1985).
Eratosthenes of Cyrene, Greek philologist and scientist, *c.* 275–194 BC:
Geographia, fr. ed. Hugo Berger (Leipzig, 1880; rpt. Amsterdam, 1964).
Eunapius of Sardis, Greek sophist, AD *c.* 346–414:
Lives of the Philosophers, ed. Giuseppe Giangrande (Rome, 1956); ed. and tr. W.C. Wright (*LCL*) (London, 1922).
Fortunatianus, Consultus, Latin rhetorician, 4th cent. AD:
Ars rhetorica, ed. and tr. with commentary, Lucia Calboli-Montefusco (Bologna, 1979).
Fronto, Marcus Cornelius, Roman orator, AD *c.* 100–166:
Epistles, ed. and tr. C.R. Haines (*LCL*) (2 vols., London, 1928).
Gellius, Aulus, Latin grammarian, AD *c.* 130–180:
Noctes Atticae, ed. P.K. Marshall (2 vols., Oxford, 1968); ed. and tr. J.C. Rolfe (*LCL*) (3 vols., London, 1946).
Gorgias of Leontini, Greek sophist, *c.* 480–*c.* 380 BC:
Encomium of Helen and fr., ed. Hermann Diels and Walther Kranz (see above, Collections), III, pp. 271–307; ed. Ludwig Radermacher (see above, Collections), pp. 42–66; tr. Larue Van Hook, in *Isocrates* (*LCL*) (London, 1945), III, pp. 55–7; tr. G.A. Kennedy, in R.K. Sprague (ed.) (see above, Collections), pp. 30–67.
Heraclitus of Ephesus, Greek philosopher, *fl. c.* 480 BC:
Fr., ed. Hermann Diels and Walther Kranz (see above, Collections), I, pp. 139–90.
Heraclitus, Greek philosopher, 1st cent. AD:
Allegoriae Homericae, ed. Félix Buffière (Paris, 1962).
Hermagoras of Temnos, Greek rhetorician, 2nd cent. BC:
Fr., ed. Dieter Matthes, *Lustrum*, 3 (1958), 58–214.
Hermetica, gnostic treatises on astrology, magic, and alchemy, 2nd to 4th cent. AD (?):

Corpus, ed. Walter Scott (4 vols., Oxford, 1924–6).
Hermogenes of Tarsus, Greek rhetorician, *fl.* AD 176:
Peri ideōn (*On Ideas of Style*), ed. Hugo Rabe (Leipzig, 1913); tr. C.W. Wooten (Chapel Hill, 1987).
Hesiod, Greek poet, *fl. c.* 700 BC (?):
Theogonia, *Opera et dies*, *Scutum*, *Fragmenta selecta*, ed. Friedrich Solmsen, Reinhold Merkelbach, and M.L. West (2nd ed., Oxford, 1983);
Theogony, ed. with commentary M. L. West (Oxford, 1966);
Works and Days, ed. with commentary M. L. West (Oxford, 1978);
Fr., ed. Reinhold Merkelbach and M.L. West (Oxford, 1967).
Homer, Greek poet, *fl. c.* 700 BC (?):
Works, ed. D.B. Monroe and T.W. Allen (5 vols., Oxford, 1902–12).
Homeric Hymns, fr. of the Cyclic Epics, etc., 7–6th cent. BC.
ed. T.W. Allen in Homeri *Opera* (Oxford, 1912), v, pp. 1–92; ed. and tr. H.G. Evelyn-White in *Hesiod* (*LCL*) (London, 1936), pp. 286–597.
Horatius Flaccus, Quintus, Latin poet, 65–8 BC:
Works, ed. with commentary E C. Wickham (3rd ed., 2 vols., Oxford, 1891–6); ed. Friedrich Klingner (3rd ed., Leipzig, 1959);
(*Ars poetica* = *Epistles* 2.3)
Epistles, ed. with commentary A. S. Wilkins (London, 1896); ed. with commentary C.O. Brink (2 vols., Cambridge, 1971–82);
Odes, ed. with commentary, Kenneth Quinn (London, 1980); Books 1–2, ed. with commentary R.G.M. Nisbet and Margaret Hubbard (2 vols., Oxford, 1970–8);
Satires, ed. with commentary Arthur Palmer (London, 1891);
Satires and *Epistles*, tr. Niall Rudd (Penguin, 1979); tr. of *Epistles* 2.1, 2.3 (*Ars poetica*) and *Satires* 1.4, 1.10, in Russell and Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp. 266–91.
Isocrates, Greek orator, 436–338 BC:
Orationes, ed. and tr. G. B. Norlin and LaRue Van Hook (*LCL*) (3 vols., London, 1928–45); ed. and tr. Georges Mathieu and Emile Brémond (4 vols., Paris, 1956–62).
Juvenalis, Decimus Junius, Latin satirist, AD *c.* 65–*c.* 120:
Satires, ed. W.V. Classen (Oxford, 1959); tr. Peter Green (Penguin, 1967).
Lactantius, Lucius Caelius Firmianus, Latin theologian, AD *c.* 250–*c.* 325:
Divinae institutiones, ed. Samuel Brandt (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum*, 19) (Vienna, 1890); tr. M.F. McDonald (Washington, 1964).
Longinus, Greek rhetorician, 1st or 2nd cent. AD:
Peri hupseōs (*On Sublimity*), ed. and tr. with commentary W.R. Roberts (Cambridge, 1907); ed. with commentary D.A. Russell (Oxford, 1964); tr. A.D. Russell (Oxford, 1965), rev. in Russell and Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp. 462–503; Boileau's tr. (1674), ed. C. H. Boudhors (Paris, 1942).
Lucian of Samosata, Greek satirist, AD *c.* 120–180:
Works, ed. and tr. A.M. Harmon *et al.* (*LCL*) (8 vols., London, 1913–67); ed. M.D. Macleod (in progress, 4 vols. so far, Oxford, 1972–); tr. H.W. and F.G. Fowler (4 vols., Oxford, 1905);
How to Write History, ed. with commentary Helene Homeyer (Munich, 1965).

Lucilius, Gaius, Latin satirist, *c.* 170–102 BC:
Fr., ed. and tr. E. H. Warmington, *The Remains of Old Latin* (see above, Collections), III, pp. 2–423; ed. Werner Krenkel (2 vols., Leiden, 1970).
Macrobius, Ambrosius Theodosius, Latin grammarian, *fl.* AD 400:
Commentarii in somnium Scipionis, ed. J. A. Willis (Leipzig, 1963); tr. W. H. Stahl (New York, 1952);
Saturnalia, ed. J. A. Willis (Leipzig, 1970).
Martianus Capella, Latin encyclopaedist, early 5th cent. AD:
De nuptiis Mercurii et Philologiae, ed. J. A. Willis (Leipzig, 1983); tr. W. H. Stahl, Richard Johnson, and E. L. Burge (2 vols., New York, 1971–7); commentary by Danuta Shanzer (Berkeley, 1987).
Menander, Greek rhetorician, *fl.* AD 300 (?):
Treatises on Epideictic, ed. and tr. D. A. Russell and N. G. Wilson (Oxford, 1981).
Naevius, Gnaeus, Latin epic and dramatic poet, *c.* 270–202 BC:
Fr., ed. and tr. E. H. Warmington, *The Remains of Old Latin* (see above, Collections), II, pp. 46–156.
Olympiodorus of Alexandria, Greek philosopher, 6th cent. AD:
Prolegomena (to Platonic philosophy), ed. K. F. Hermann, in *Platonis dialogi* (6 vols., Leipzig, 1877–99), VI (1884), pp. 196–222; ed. and tr. L. G. Westerink (Amsterdam, 1962); (to Aristotelian logic), ed. Adolf Busse, *Commentaria in Aristotelem Graeca* (Berlin, 1902), XII, 1, pp. 1–25.
Origenes Adamantus, Greek theologian, AD *c.* 185–*c.* 255: (*)
De principiis, ed. Henri Crouzel and Manlio Simonetti (5 vols., Paris, 1978); tr. G. W. Butterworth (London, 1936).
Parmenides of Elea, Greek philosopher, *fl. c.* 480 BC:
Fr., ed. Hermann Diels and Walther Kranz (see above, Collections), I, pp. 217–46
Parthenius, Greek poet, 1st cent. BC:
Love Romances and fr., ed. and tr. S. Gaselee, in *Longus, Daphnis and Chloe* (*LCL*) (London, 1916), pp. 256–379.
Petronius Arbiter, Latin satirist, d. AD 66:
Satiricon, ed. and tr. Alfred Ernout (Paris, 1958); tr. William Arrowsmith (New York, 1959).
Philo of Alexandria (Philo Judaeus), Greek theologian, *c.* 20 BC–AD *c.* 40:
Works, ed. and tr. F. H. Colson and G. H. Whitaker (*LCL*) (12 vols., London, 1929–53).
Philodemus of Gadara, Greek philosopher, *c.* 110–35 BC:
Peri poiēmatōn (*On Poems*), ed. and tr. Francisca Sbordone, *Ricerche sui papiri ercolanesi*, 1–2 (1969–71); Book 5, ed. and tr. Christian Jensen (Berlin, 1923; rpt. Zurich, 1973);
Rhetorica, ed. Siegfried Sudhaus (2 vols., Leipzig, 1892); tr. H. M. Hubbell, *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 23 (1920), 243–382; Books 1–2, ed. and tr. F. Longo Auricchio, *Ricerche sui papiri ercolanesi*, 3 (1977); Book 5, ed. and tr. M. Ferrario, *Cronica ercolanesia*, 10 (1980), 55–124;
Hypomnematikon, in Sudhaus (ed.) (see above), II, pp. 196–303;
On the Good King According to Homer, ed. Alessandro Olivieri (Leipzig, 1909); ed. and tr. Tiziano Dorandi (Naples, 1982).
Philostratus, Flavius, Greek sophist, *fl.* AD 200:

(*) **Adamantius** خطأ مطبعى والصحيح

Life of Apollonius of Tyana, ed. C. L. Layser (Leipzig, 1870; rpt. Hildesheim, 1964); tr. C. P. Jones (Penguin, 1970);

Lives of the Sophists, ed. C. L. Kayser (Leipzig, 1871); rpt. Hildesheim, 1964); ed. and tr. W. C. Wright (*LCL*) (London, 1922).

Philostratus Lemnius, Greek sophist, *fl.* AD *c.* 220:

Imagines, ed. C. L. Kayser (Leipzig, 1871; rpt Hildesheim, 1964); tr. Arthur Fairbanks (*LCL*) (London, 1931).

Pindar, Greek lyric poet, *c.* 520 – *c.* 438 BC:

Epinician Odes and fr., ed. C. M. Bowra (2nd ed., Oxford, 1947);

Fr., ed. Bruno Snell and Herweg Maehler (Leipzig, 1975);

Scholia, ed. A. B. Drachman (3 vols., Leipzig, 1903 – 27).

Plato, Greek philosopher, *c.* 429 – 347 BC:

Works, ed. John Burnet (5 vols., Oxford, 1903 – 15); ed. and tr. Maurice Croiset *et al.* (14 vols., Paris, 1925 – 56); tr. Benjamin Jowett (4 vols., Oxford, 1871; rev. D. J. Allen and H. E. Dale, 1953); tr R. E. Allen (in progress, 1 vol. so far, New Haven, 1984–);

Cratylus, ed. and tr. H. N. Fowler (*LCL*) (London, 1937); commentary by J. C. Rijlaarsdam, *Platon über die Sprache* (Utrecht, 1978);

Gorgias, ed. with commentary E. R. Dodds (Oxford, 1959); tr. W. C. Helmbold (Indianapolis, 1952; rpt. 1981);

Ion, ed with notes J. M. MacGregor (Cambridge, 1912, rpt 1956); tr D. A. Russell in Russell and Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp 39 – 50;

Laws, ed. with commentary E. B. England (2 vols., Manchester, 1921; rpt. New York, 1975); tr. with notes T. L. Pangle (New York, 1980);

Republic, ed. with commentary James Adam (2 vols., Cambridge, 1902; 2nd ed rev. D. A. Rees, 1963); tr. Allan Bloom (New York, 1968); tr. G. M. A. Grube (Indianapolis, 1974);

Phaedrus, tr. with commentary Reginald Hackforth (Cambridge, 1952); commentary by G. J. de Vries (Amsterdam, 1969);

Protagoras, tr. with notes C. C. W. Taylor (Oxford, 1976); commentary by B. A. F. Hubbard and E. S. Karnofsky (Chicago, 1982);

Bibliography: Harold Cherniss (1950 – 57) in *Lustrum*, 4 (1959): 5 (1960), esp. 520 – 54; Luc Brisson (1958 – 75) in *Lustrum*, 20 (1977), 5 – 304; Marcel Deschoux, *Comprendre Platon: Un siècle de bibliographie platonicienne de la langue française, 1880 – 1980* (Paris, 1981).

Plautus, Titus Maccius, Latin comic poet, *c.* 254 – 184 BC:

Plays, ed. and tr. Paul Nixon (*LCL*) (5 vols., London, 1916 – 38).

Plinius Caecilius Secundus, Gaius, Latin orator and epistolographer, AD 61 – 112:

Epistulae, ed. R. A. B. Mynors (Oxford, 1963); tr. Betty Radice (*LCL*) (2 vols., London, 1975); commentary by A. N. Sherwin-White (Oxford, 1966).

Plutarch, Greek biographer and philosopher, AD *c.* 50 – 125:

Essays, genuine and spurious, known collectively as *Moralia*, ed. and tr. F. C. Babbitt *et al.* (*LCL*) (15 vols., London, 1927 – 69); ed. and tr. Robert Klaerr *et al.* (in progress, 4 vols. so far, Paris, 1974–);

Spurious works discussed in the text: *Life and Poetry of Homer*, ed. G. N. Bernardakis,

in *Plutarchi moralia*, (7 vols., Leipzig, 1888–96), VII (1896); ed. T.W. Allen, Homeri *Opera* (Oxford, 1912), V, pp. 238–44;

On Music, ed. Klaus Ziegler, in *Plutarchi moralia*, VI, 3 (3rd ed., Leipzig, 1966), pp. 1–37.

Porphyry of Tyre, Greek philosopher, AD 234–*c.* 304:

On the Cave of the Nymphs, ed. and tr. Classics Seminar 609, *Arethusa*, Monograph 1 (Buffalo, 1969); ed. with commentary L. Simonini (Milan, 1986); tr. Robert Lamberton (Barrytown, New York, 1983).

Proclus, Greek philosopher, AD 412–485:

Commentaries on Plato's *Republic*, ed. Wilhelm Kroll (Leipzig, 1899); tr. A.-J. Festugière (Paris, 1970); on Plato's *Timaeus*, ed. Ernst Diehl (Leipzig, 1903); tr. A.-J. Festugière (4 vols., Paris, 1966–8).

Quintilianus, Marcus Fabius, Latin rhetorician, AD *c.* 35–*c.* 95:

Institutio oratoria, ed. Michael Winterbottom (2 vols., Oxford, 1970); ed. and tr. Jean Cousin (7 vols., Paris, 1975–80); tr. H.E. Butler (*LCL*) (4 vols., London, 1921–2).

Rhetorica ad Alexandrum, Greek treatise preserved with the works of Aristotle, attributed to Anaximenes of Lampsacus, late 4th cent. BC:

ed. Manfred Fuhrmann (Leipzig, 1966); tr. Harris Rackham, in Aristotle, *Problems* (*LCL*) (London, 1957), II, pp. 258–449.

Rhetorica ad Herennium, Latin treatise preserved with the works of Cicero, sometimes attributed to Cornificius, written about 84 BC:

ed. and tr. with notes Harry Caplan (*LCL*) (London, 1954); ed. with commentary Gualtiero Calboli (Bologna, 1969).

Seneca, Lucius Annaeus (the Elder), Latin historian, *c.* 55 BC–AD *c.* 40:

Controversiae and *Suasoriae*, ed. and tr. Michael Winterbottom (*LCL*) (2 vols., London, 1974).

Seneca, Lucius Annaeus (the Younger), Latin philosopher, *c.* 1 BC–AD 65:

Epistulae morales, ed. and tr. R.M. Gummere (*LCL*) (3 vols., London, 1917–25).

Servius, Latin grammarian, *fl.* AD 400:

Commentarii in Vergilii carmina, ed. Georg Thilo and Hermann Hagen (3 vols., Leipzig, 1881–1901); ed. E.K. Rand *et al.* (in progress, 3 vols. so far, American Philological Association, 1946–).

Sextus Empiricus, Greek philosopher, *fl.* AD 180:

Works, ed. and tr. R.G. Bury (*LCL*) (4 vols., London, 1933–49).

Suetonius Tranquillus, Gaius, Latin biographer and grammarian, AD *c.* 69–140:

De grammaticis et rhetoribus, ed. with commentary Francesco della Corte (3rd ed., Turin, 1968); ed. and tr. J.C. Rolfe, *Suetonius* (*LCL*) (London, 1914), II, pp. 394–449;

De poetis, ed. with commentary, Augusto Rostagni (Turin, 1944); ed. and tr. Rolfe, *Suetonius* (see above), pp. 450–507.

Syrianus, Greek philosopher and rhetorician, 5th cent. AD:

Commentarii in Hermogenem, ed. Hugo Rabe (2 vols., Leipzig, 1893).

Tacitus, Cornelius, Latin historian, AD 65–*c.* 115:

Dialogus de oratoribus, ed. with commentary Alfred Gudeman (2nd ed., Berlin, 1914); ed. Henry Furneaux (Oxford, 1939); tr. H.W. Benario (Indianapolis, 1967); tr. Michael Winterbottom, in Russell and Winterbottom (eds.), *Ancient Literary Criticism* (see above, Collections), pp. 432–59.

Terentius Afer, Publius, Latin comic poet, 185–159 BC:
Plays, ed. with commentary, S.G Ashmore (2nd ed., New York, 1908); ed. and tr. John Sargeaunt (LCL) (2 vols., London, 1912).
Tertullianus, Quintus Septimius Florens, Latin theologian, AD *c*. 160–*c*. 225:
Works, ed. E. Dekkers, *Corpus Christianorum*, series Latina, 1–2 (Turnhout, 1954), *Apology*, *On Spectacles*, ed. and tr. T.R. Glover (*LCL*) (London, 1977).
Theophrastus, Greek philosopher, *c*. 370–*c*. 284 BC:
Peri lexeōs (*On Style*), ed. Augustus Meyer (Leipzig, 1910).
Varro, Marcus Terentius, Latin encyclopaedist, 116–27 BC.
De lingua Latina, ed. and tr. R.G. Kent (*LCL*) (2 vols., London, 1951),
Fr., ed. Hyginus Funaioli, *Grammaticae Romanae fragmenta* (Leipzig, 1907).
Velleius Paterculus, Gaius, Latin historian, *c*. 19 BC–AD *c*. 35:
Roman Histories, ed. and tr. F.W. Shipley (*LCL*) (London, 1924).
Xenophanes of Colophon, Greek philosopher, 6th cent. BC.
Fr., ed. Hermann Diels and Walther Kranz (see above, Collections), I, pp. 113–39.
Zenodotus of Ephesus, Greek grammarian, *fl*. *c*. 284 BC:
Fr., ed. Adolf Römer, *Abhandlungen der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-philologische Klasse, 17 (1886).

ثانيا: المـــــراجع: *Secondary Sources*

أ- أعمال عامة فى النقد الكلاسيكى

General works on classical criticism

Atkins, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of its Development* (2 vols., Cambridge, 1934; rpt. London, 1952).
Baldwin, C.S., *Ancient Rhetoric and Poetic* (New York, 1924; rpt. 1959).
Bundy, M.W., 'The theory of imagination in classical and medieval thought', *University of Illinois Studies in Language and Literature*, 12, 2–3 (1927), 7–289.
The Cambridge History of Classical Literature; I: Greek Literature, ed. P.E. Easterling and B.M W. Knox (Cambridge, 1985); *II. Latin Literature*, ed. E.J Kenney and W.V. Clausen (Cambridge, 1982).
Clark, D.L., *Rhetoric in Greco-Roman Education* (New York, 1957).
Crane, R.S. (ed.), *Critics and Criticism. Ancient and Modern* (Chicago, 1952)
Drijepondt, H.L.F., *Die Antike Theorie der Varietas: Dynamik und Wechsel in auf und ab als Charakteristikum vom Stil und Structur* (*Spudasmata*, 37) (Hildesheim, 1979).
Eden, Kathy, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition* (Princeton, 1986).
Egger, Emile, *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs* (Paris, 1849).
Fuhrmann, Manfred, *Einführung in die antike Dichtungstheorie* (Darmstadt, 1973).
Grube, G.M.A., *The Greek and Roman Critics* (London, 1965).
Hadot, Ilsetraut, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique* (Paris, 1984).
Havelock, E.A., and Hershebell, Jackson (eds.), *Communication Arts in the Ancient World* (New York, 1978).
Heldmann, Konrad, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst* (*Zetemata*, 77) (Munich, 1982).
Jaeger, Werner, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, tr. Gilbert Highet (2nd ed., 3 vols., New York, 1945).

Kennedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, 1980).
Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik* (2nd ed., Munich, 1963).
Handbuch der literarischen Rhetorik (2 vols., Munich, 1960).
Lesky, Albin, *A History of Greek Literature*, tr. James Willis and Cornelis de Heer (London, 1966).
Marrou, H.-I., *A History of Education in Antiquity*, tr. George Lamb (London, 1956).
Martin, Josef, *Antike Rhetorik: Technik und Method* (*Handbuch der Altertumswissenschaft*, II, 3) (Munich, 1974).
McCall, M. H., *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison* (Cambridge, Mass., 1969).
Michel, Alain, *La parole et la beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale* (Paris, 1982).
Norden, Eduard, *Die Antike Kunstprosa* (5th ed., Stuttgart, 1958).
Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford, 1968).
Roberts, W. R., *Greek Rhetoric and Literary Criticism* (New York, 1928; rpt. 1963).
Rollinson, Philip, *Classical Theories of Allegory and Christian Culture* (Pittsburgh, 1981).
Russell, D. A., *Criticism in Antiquity* (London, 1981).
Ruthven, K. K., *Critical Assumptions* (Cambridge, 1979).
Saintsbury, G. E. B., *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900–4).
Scaglione, Aldo, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present: A Historical Survey* (Chapel Hill, 1972).
Todorov, Tzvetan, *Theories of the Symbol*, tr. Catherine Porter (Ithaca, 1982).
Trimpi, Wesley, *Muses of One Mind: The Literary Analysis of Experience and its Continuity* (Princeton, 1983).
Van Hook, LaRue, *The Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism* (Chicago, 1905).
Verdennius, W. J., 'The principles of Greek literary criticism', *Mnemosyne*, new series 4, 36 (1983), 14–59.
Whitman, John, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (Cambridge, Mass., 1987).

ب- مراجع الفصول من الأول إلى الرابع

Chapters 1–4

Alexiou, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge, 1974).
Allen, T. W., *Homer: The Origins and the Transmission* (Oxford, 1924).
Allen, W. S., *Accent and Rhythm: Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction* (Cambridge, 1973).
Anderson, W. D., *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy* (Cambridge, Mass., 1966).
Annas, Julia, *An Introduction to Plato's Republic* (Oxford, 1981).
'Plato on the triviality of literature', in Moravcsik and Temko (eds.), *Plato on Beauty* (see below), pp. 1–28.
Arnhart, Larry, *Aristotle on Political Reasoning: A Commentary on the Rhetoric* (DeKalb, Illinois, 1981).

Bareis, K.H., *Comoedia: Die Entwicklung der Komodiendiskussion von Aristotles bis I Jonson* (Frankfurt, 1982).

Barker, Andrew, *Greek Musical Writings; I: The Musician and his Art* (Cambridg 1984).

Barnes, Jonathan *et al.* (eds.), *Articles on Aristotle; 4: Psychology and Aesthetics* (Londo 1979).

Bausinger, Hermann, *Formen der 'Volkespoesie'* (2nd ed., Berlin, 1980).

Belfiore, Elizabeth, 'Aristotle's concept of praxis in the' *Poetics*', *Classical Journ* 79 (1983), 110–24.

'"Lies unlike the truth": Plato on Hesiod, *Theogony* 27', *TAPA* 115 (1985), 47–5

'Plato's greatest accusation against poetry', *Canadian Journal of Philosophy*, Sup vol. 9 (1983), 39–62.

'A theory of imitation in Plato's *Republic*', *TAPA*, 114 (1984), 121–46.

Ben-Amos, Dan, 'Analytical categories and ethnic genres', in Dan Ben-Amos (ed *Folklore Genres* (Austin, 1976), pp. 215–42.

Benveniste, Emile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes; I: Economie, parenté, soci II: Pouvoir, droit, religion* (Paris, 1969); *Indo-European Language and Society* E. Palmer (London, 1973).

Brelich, Angelo, *Guerre, agoni e culti nella Grecia arcaica* (Bonn, 1961).

Bremer, J.M., *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Trage* (Amsterdam, 1969).

Brisson, Luc, *Platon: Les mots et les mythes* (Paris, 1982).

Bundy, E.L., *Studia Pindarica* (Berkeley, 1986).

Burger, Ronna, *Plato's Phaedrus: A Defense of a Philosophic Art of Writing* (Universit Alabama, 1980).

Burkert, Walter, *Greek Religion*, tr. J. Raffan (Cambridge, Mass., 1985).

Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth, tr. P. Bir (Berkeley, 1983).

'Mythische Denken', in H. Poser (ed.), *Philosophie und Mythos* (Berlin, 1979 pp. 16–39.

Burnett, A.P., *The Art of Bacchylides* (Cambridge, Mass., 1985).

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (4th ed., London, 1907).

Calame, Claude, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaique, I: Morphologie, fonction religieu et sociale; II: Alcman* (Rome, 1977).

Cameron, Alistair, *Plato's Affair with Tragedy* (Cincinnati, 1978).

Campbell, D.A., 'Flutes and elegiac couplets', *JHS*, 84 (1964), 63–8.

Cassirer, Ernst, 'Eidos und eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst i Platons Dialogen', *Vortrage der Bibliothek Warburg* (1922–3), 1–27.

Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (4 vols., continuousl paginated, Paris, 1968–80).

Cole, Thomas, 'Archaic truth', *Quaderni Urbinati*, 13 (1983), 7–28.

Collingwood, R.G., 'Plato's philosophy of art', *Mind*, 34 (1925), 154–72.

Comotti, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana* (Turin, 1979).

Conley, T.M., 'The Greekless reader and Aristotle's *Rhetoric*', *Quarterly Journal o Speech*, 65 (1979), 74–9.

Cooper, Lane, *The Poetics of Aristotle: Its Meaning and Influence* (Boston, 1923; rpt New York, 1963).

Cross, R.C., and Woozley, A.D., *Plato's Republic A Philosophical Commentary* (London, 1964).

Derbolav, Josef, *Platons Sprachphilosophie im Kratylos und in den späteren Schriften* (Darmstadt, 1972).

Derrida, Jacques, 'La pharmacie de Plato', in *La dissemination* (Paris, 1972), pp. 71–197; *Dissemination*, tr. Barbara Johnson (Chicago, 1981), pp. 61–171.

Descat, Raymond, 'Idéologie et communication dans la poésie grecque archaïque', *Quaderni Urbinati*, new series 9 (1981), 7–27.

Detienne, Marcel, *Les maitres de vérité dans la Grèce archaïque* (2nd ed., Paris, 1973).

Diller, Hans, 'Probleme des Platonischen *Ion*', *Hermes*, 83 (1955), 171–87.

Dorter, Kenneth, 'The *Ion*. Plato's characterisation of art', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32 (1973), 65–78.

Ducrot, Oswald, and Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972); *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, tr. C. Porter (Baltimore, 1979).

Düring, Ingmar, *Aristoteles: Darstellung und Interpretationen seines Denken* (Heidelberg, 1966).

Edmunds, Lowell, 'The genre of Theognidean poetry', in T.J. Figueira and Gregory Nagy (eds.), *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (Baltimore, 1985), pp. 96–111.

Elias, J.A., *Plato's Defence of Poetry* (London, 1984).

Else, G.F., *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge, Mass , 1957).

'"Imitation" in the fifth century', *CP*, 53 (1958), 73–90.

Plato and Aristotle on Poetry, ed. Peter Burian (Chapel Hill, 1986).

'The structure and date of book 10 of Plato's *Republic*', *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Klasse (1972), Abhandlung 3.

Ferrari, G.R.F., *Listening to the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus* (Cambridge, 1987).

Figueira, T.J., 'The Theognidea and Megarian society', in T.J. Figueira and Gregory Nagy (eds.), *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (Baltimore, 1985), pp. 112–58.

Finnegan, R.H., *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context* (Cambridge, 1977).

Flasher, Hellmut, *Der Dialog Ion als Zeugnis Platonischer Philosophie* (Berlin, 1958).

Foley, H.P., *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides* (Ithaca, 1985).

Fontenrose, Joseph, *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses* (Berkeley, 1978).

Ford, A.L., 'Early Greek terms for poetry: *Aoidē, Epos, Poiēsis*', Ph.D. dissertation, Yale University, 1981.

'The seal of Theognis', in T.J. Figueira and Gregory Nagy (eds.), *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (Baltimore, 1985), pp. 82–95.

Forderer, Manfred, *Zum Homerischen Margites* (Amsterdam, 1960).

Fortenbaugh, W.W., *Aristotle on Emotion: A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics, and Ethics* (New York, 1975).

Fowler, R.L., 'Aristotle on the period (*Rhet.* 3.9)', *CQ*, 32 (1982), 89–99.

Fränkel, Hermann, *Early Greek Poetry and Philosophy*, tr. Moses Hadas and James Willis (New York, 1975).

Frede, Dorothea, 'The impossibility of perfection: Socrates' criticism of Simonides' poem in the *Protagoras*', *Review of Metaphysics*, 39 (1986), 729–53.

Gadamer, Hans-Georg, 'Plato and the poets', in *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies in Plato*, tr. P.C. Smith (New Haven, 1980), pp. 39–72.

Gaiser, Konrad, *Name und Sache in Platons Kratylos* (Heidelberg, 1974).

Gernet, Louis, *Anthropologie de la Grèce antique* (Paris, 1968); *The Anthropology of Ancient Greece*, tr. John Hamilton and Blaise Nagy (Baltimore, 1981).

Gill, Christopher, 'The ethos/pathos distinction in rhetorical and literary criticism', *CQ*, 34 (1984), 149–66.

Golden, Leon, 'Plato's concept of *mimesis*', *British Journal of Aesthetics*, 15, 2 (1975), 118–31.

Goldschmidt, V., 'Le problème de la tragédie', *REG*, 61 (1948), 19–63.

Gomme, A. W., *The Greek Attitude to Poetry and History* (Berkeley, 1954).

Goody, Jack, 'The consequences of literacy', in Jack Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies* (Cambridge, 1969), pp. 27–68.

Gould, Thomas, 'Plato's hostility to art', *Arion*, 3 (1964), 70–91.

Greene, W. C., 'Plato's view of poetry', *HSCP*, 29 (1918), 1–75.

Grey, D. R., 'Art in the *Republic*', *Philosophy*, 27 (1952), 291–310.

Griffin, Jasper, 'The epic cycle and the uniqueness of Homer', *JHS*, 97 (1977), 39–53.

Griswold, Charles, 'The ideas and criticism of poetry in Plato's *Republic*, book 10', *Journal of the History of Philosophy*, 19, 2 (1981), 135–50.

Self-Knowledge in Plato's Phaedrus (New Haven, 1986).

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparanda* (Barcelona, 1985).

Gundert, Hermann, 'Enthousiasmos und logos bei Platon', *Lexis*, 2 (1949), 25–46; rpt. in *Platonstudien* (Amsterdam, 1977), pp. 1–22.

'Die Simonides-Interpretation in Platons *Protagoras*', in *Hermeneia: Festschrift Otto Regenbogen* (Heidelberg, 1952), pp. 71–93; rpt. in *Platonstudien* (Amsterdam, 1977), pp. 23–45.

'Zum Spiel bei Platon', in *Beispiele. Festschrift für Eugen Fink* (Heidelberg, 1954), pp. 188–221; rpt. in *Platonstudien* (Amsterdam, 1977), pp. 65–98.

Guthrie, W. K. C., *A History of Greek Philosophy* (6 vols., Cambridge, 1962–81).

Halliwell, Stephen, *Aristotle's Poetics* (London, 1986).

Harriott, Rosemary, *Poetry and Criticism before Plato* (London, 1969).

Hartog, F., *Le miroir d'Herodote: Essai sur la représentation de l'autre* (Paris, 1980).

Harvey, A. E., 'The classification of Greek lyric poetry', *CQ*, 5 (1955), 157–75.

Havelock, E. A., *The Literate Revolution and its Consequences* (Princeton, 1981).

Preface to Plato (Cambridge, Mass., 1963).

Henderson, M. I., 'Ancient Greek music', in Egon Wellesz (ed.), *New Oxford History of Music; I: Ancient and Oriental Music* (London, 1957), pp. 336–403.

Herington, C. J., *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition* (Berkeley, 1985).

Herrick, M. T., *The Poetics of Aristotle in England* (New Haven, 1930).

House, Humphry, *Aristotle's Poetics*, rev. by Colin Hardie (London, 1956).

Hubbard, T. K., *The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry* (Leiden, 1985).

Huxley, G. L., 'Historical criticism in Aristotle's *Homeric Questions*', *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 79 (1979), 73–81.

Irigoin, Jean, *Histoire du texte de Pindare* (Paris, 1952).

Jakobson, Roman, 'Linguistics and poetics', in Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960), pp. 350–77.

'Signe zéro', in *Selected Writings* (The Hague, 1971), II, pp. 211–19.
Janko, Richard, *Aristotle on Comedy* (London, 1984).
Johnstone, C. L., 'An Aristotelian trilogy: Ethics, rhetoric, politics, and the search for truth', *Philosophy and Rhetoric*, 13 (1980), 1–24.
Joly, Henri, *Le renversement Platonicien: Logos, episteme, polis* (2nd. ed., Paris, 1980).
Jones, John, *On Aristotle and Greek Tragedy* (London, 1962).
Kannicht, Richard, 'Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung', *Altsprachliche Unterricht*, 23, 6 (1980), 6–36.
Kerford, G. B., *The Sophistic Movement* (Cambridge, 1981).
Kerford, G. B. (ed.), *The Sophists and their Legacy* (*Hermes Einzelschriften*, 44) (Wiesbaden, 1981).
Keuls, Eva, *Plato and Greek Painting* (Leiden, 1978).
Kirkwood, G. M., *Early Greek Monody: The History of a Poetic Type* (Ithaca, 1974)
Koller, Hermann, 'Das kitharodischen Prooimion: Eine formgeschtliche Untersuchung', *Philologus*, 100 (1956), 159–206.
Die Mimesis in der Antike (Bern, 1954).
Krischer, Tilman, 'Herodots Prooimion', *Hermes*, 93 (1965), 159–67.
Kuhn, Helmut, 'The true tragedy: On the relationship between Greek tragedy and Plato', *HSCP*, 52 (1941), 1–40; 53 (1942), 37–88.
Kurke, Leslie, 'Pindar's Oikonomia: the house as organizing metaphor in the odes of Pindar', Ph.D. dissertation, Princeton University, 1987.
Lanza, Diego, *Il tiranno e suo pubblico* (Turin, 1977).
Lefkowitz, Mary, '*Tō kai egō*: The first person in Pindar', *HSCP*, 67 (1963), 177–253.
Lodge, R. O., *Plato's Theory of Art* (London, 1953).
Lord, A. B., *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1960).
Lord, Carnes, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle* (New York, 1982).
'The intention of Aristotle's *Rhetoric*', *Hermes*, 109 (1981), 326–39.
Lucas, F. L., *Tragedy: Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics* (2nd ed., London, 1957).
Mackenzie, M. M., 'Paradox in Plato's *Phaedrus*', *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 27 (1982), 62–76.
Maehler, Herwig, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars* (Göttingen, 1963).
Martin, R. P., 'Hesiod, Odysseus, and the instruction of princes', *TAPA*, 114 (1984), 29–48.
Marzullo, Benedetto, 'Die visuelle Dimension des Teathers bei Aristoteles', *Philologus*, 124 (1980), 189–200.
McKirahan, R. D. Jr., *Plato and Socrates: A Comprehensive Bibliography, 1958–1973* (New York, 1978).
Merriam, A. P., *The Anthropology of Music* (Evanston, Illinois, 1964).
Miller, A. M., '*Phthonos* and *paraphasis*: *Nemean* 8. 19–34', *GRBS*, 23 (1982), 111–20.
Moravscik, Julius, and Tempo, Philip (eds.) *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts* (Totowa, New Jersey, 1982).
Most, G. W., 'Greek lyric poets', in T. J. Luce (ed.), *Ancient Writers, Greece and Rome* (2 vols., New York, 1982), I, pp. 75–98.
The Measures of Praise: Structure and Function in Pindar's Second and Seventh Nemean Odes (Göttingen, 1985).

Mullen, William, *Choreia. Pindar and Dance* (Princeton, 1982).
Murdoch, Iris, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists* (Oxford, 1977).
Murphy, N.R., *The Interpretation of Plato's Republic* (Oxford, 1951).
Nagy, Gregory, 'Ancient Greek praise and epic poetry', in J. M. Foley (ed.), *Tradition in Literature: Interpretation in Context* (Columbia, Missouri, 1986), pp. 89–102.
The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry (Baltimore, 1979).
Comparative Studies in Greek and Indic Meter (Cambridge, Mass., 1974).
'Herodotus the *logios*', *Arethusa*, 20 (1987), 175–84, 209–10.
'Hesiod', in T.J. Luce (ed.), *Ancient Writers, Greece and Rome* (2 vols., New York, 1982), I, pp. 43–72.
'On the origins of the Greek hexameter', in Bela Brogyanyi (ed.), *Festschrift Oswald Szemerényi* (Amsterdam, 1979), pp. 611–31.
'*Sēma* and *noēsis*: Some illustrations', *Arethusa*, 16 (1983), 35–55.
'Theognis of Megara: A poet's vision of his city', in T. J. Figueira and Gregory Nagy (eds.), *Theognis of Megara: Poetry and the Polis* (Baltimore, 1985), pp. 22–81.
Nehamas, Alexander, 'Plato on imitation and poetry in *Republic* 10', in Moravcsik and Temko (eds.), *Plato on Beauty* (see above), pp. 47–78.
Neschke, A. B., *Die Poetik des Aristoteles: Textstruktur und Textbedeutung; I: Interpretationen; II: Analysen* (Frankfurt, 1980).
Nettl, Bruno, *Music in Primitive Culture* (Cambridge, Mass., 1956).
Theory and Method in Ethnomusicology (New York, 1964).
Nettleship, R. L., *Lectures on the Republic of Plato* (London, 1925).
Nilsson, M. P., *Griechische Feste* (Leipzig, 1906).
Nussbaum, M.C., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge, 1986).
Oates, W.J., *Plato's View of Art* (New York, 1972).
Olson, Elder (ed.), *Aristotle's Poetics and English Literature* (Chicago, 1965).
Ong, W.J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London, 1982).
Parry, Milman, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry (Oxford, 1971).
Partee, M.H., 'Plato's banishment of poetry', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1970), 209–22.
Plato's Poetics: The Authority of Beauty (Salt Lake City, 1981).
Pfeiffer, Rudolf, *Classical Scholarship*. See above, General works on classical criticism.
Pfister, Friedrich, *Der Reliquienkult im Altertum* (2 vols., Giessen, 1909).
Pickard-Cambridge, A. W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (2nd ed., rev. by T. B. L. Webster, Oxford, 1962).
Pucci, Pietro, *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad* (Ithaca, 1987).
Race, W. H., *Pindar* (Boston, 1986).
Reitzenstein, Richard, *Epigramm und Skolion: Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung* (Giessen, 1893).
Rijk, L. M., 'On ancient and medieval semantics and metaphysics: Plato's semantics in his critical period', *Vivarium*, 19 (1981), 81–125; 20 (1982), 97–127.
Ritter, Constantin, *Platos Gesetze* (Leipzig, 1896).
Robb, Kevin (ed.), *Language and Thought in Early Greek Philosophy* (LaSalle, Illinois, 1983).

Rohde, Erwin, *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (2 vols., Freiburg, 1898); *Psyche*, tr. W.B. Hillis (New York, 1925; rpt. 1966).
Rösler, Wolfgang, *Dichter und Gruppe: Eine Untersuchung zu den Bedingung und zur historischen Funktion frühter Lyrik am Beispiel Alkaios* (Munich, 1980).
'Die Entdeckung der Fiktionsalität in der Antike', *Poetica* (Munich), 12 (1980), 283–319
Rosen, S.H., 'Collingwood and Greek aesthetics', *Phronesis*, 4 (1959), 135–48.
Rosenmeyer, T.G., 'Elegiac and elegos', *California Studies in Classical Antiquity*, 1 (1968), 217–31.
Rossi, L.E., 'I generi letterari e le loro leggi scrite e non scritte nelle letterature classiche', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18 (London, 1971), 69–94.
Ryan, E.E., 'Plato's *Gorgias* and *Phaedrus* and Aristotle's theory of rhetoric: A speculative account', *Athenaeum*, 57 (1979), 452–61.
Ryle, Gilbert, *Plato's Progress* (Cambridge, 1966).
Saunders, T.J., *Notes on the Laws of Plato* (London, 1972).
Schaerer, René, *La question platonicienne: Etude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les dialogues* (2nd ed., Neuchâtel, 1969).
Schaper, Eva, *Prelude to Aesthetics* (London, 1968).
Scheinberg, Susan, 'The bee maidens of the Homeric *Hymn to Hermes*', *HSCP*, 83 (1979), 1–28.
Schmitt, Rüdiger, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit* (Weisbaden, 1967).
Schofield, Malcolm and Nussbaum, M.C. (eds.), *Language and Logos* (Cambridge, 1982).
Schul, Pierre- Maxim, *Platon et l'art de son temps* (Paris, 1952)
Schwyzer, Eduard, *Griechische Grammatik*, vol. 1 (Munich, 1939).
Seaford, Richard, 'The *hyporchēma* of Pratinas', *Maia*, 29 (1977–8), 81–94
'On the origins of satyric drama', *Maia*, 28 (1976), 209–21.
Segal, C.P, 'Gorgias and the psychology of the *logos*', *HSCP*, 66 (1962), 99–155.
Slater, W.J., 'Lyric narrative: Structure and principle', in T. D'Evelyn *et al.* (eds.), *Studies in Classical Lyric: A Hommage to Elroy Bundy* (*Classical Antiquity*, 2) (Berkeley, 1983), pp. 117–32.
Smithson, Isaiah, 'The moral view of Aristotle's *Poetics*', *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 3–17.
Snodgrass, A.M., *The Dark Age of Greece: An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries* (Edinburgh, 1971).
Sörbom, Göran, *Mimesis and Art* (Uppsala, 1966).
Stalley, R.F., *An Introduction to Plato's Laws* (Indianapolis, 1983).
Steven, R.G., 'Plato and the art of his time', *CQ*, 27 (1933), 149–55.
Stinton, T.C.W., '*Hamartia* in Aristotle and Greek tragedy', *CQ*, 25 (1975), 221–54.
Svenbro, Jesper, 'La découpe du poème: Notes sur les origines sacrifielles de la poétique grecque', *Poétique*, 58 (1984), 215–32.
La parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque (Lund, 1976; rev. Italian ed., Turin, 1984).
Swiggers, Pierre, 'Cognitive aspects of Aristotle's theory of metaphor', *Glotta*, 62 (1984), 40–5.
Szlezák, T.A., *Plato und die Schriftlichkeit der Philosophie* (Berlin, 1985).

Tambiah, S. J., 'A performative approach to ritual', *Proceedings of the British Academy*, 65 (1981), 113–69.
Tate, J. '"Imitation" in Plato's *Republic*', *CQ*, 22 (1928), 16–23.
'Plato and allegorical interpretation', *CQ*, 23 (1929), 142–54; 24 (1930), 1–10.
'Plato and "imitation"', *CQ*, 26 (1932), 161–9.
'Plato, art, and Mr Maritain', *The New Scholasticism*, 12 (1938), 107–42.
Tigerstedt, E. N., *Plato's Idea of Poetical Inspiration* (Helsinki, 1969).
Untersteiner, Mario, *The Sophists*, tr. Kathleen Freeman (Oxford, 1953).
Verdennius, W. J., *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us* (Leiden, 1949).
Vernant, Jean-Pierre, 'Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "mimêsis"', *Journal de Psychologie*, 2 (1975), 133–60; rpt. as 'Naissance d'images', in *Religions, Histoires, Raison* (Paris, 1979), pp. 105–37.
Vicaire, Paul, *Platon: Critique littéraire* (Paris, 1960).
Wagner, Christian, 'Katharsis in der aristotelischen Tragodiendefinition', *Grazer Beiträge*, 11 (1984), 67–87.
Walsh, G. B., *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry* (Chapel Hill, 1984).
Waugh, L. R., 'Marked and unmarked: A choice between unequals in semiotic structure', *Semiotica*, 38 (1982), 299–318.
West, M. L., *Greek Metre* (Oxford, 1982).
'The singing of Homer', *JHS*, 101 (1981), 113–29.
White, J. B., *When Words Lose their Meaning. Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community* (Chicago, 1984).
Whitman, C. H., *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge, Mass., 1958).
Wieland, Wolfgang, *Platon und die Formen des Wissens* (Göttingen, 1982).
Will, Edouard, 'Notes sur *misthos*', in Jean Bingen *et al.* (eds.), *Le monde grecque. Hommage à Claire Préaux* (Brussels, 1975), pp. 426–38.
Woodbury, Leonard, 'Pindar and the mercenary muse: *Isthmian* 2.1–13', *TAPA*, 99 (1968), 527–42.
Young, D. C., 'Pindar', in T. J. Luce (ed.), *Ancient Writers, Greece and Rome* (New York, 1982), pp. 157–77.
'Pindar, Aristotle, and Homer: A study in ancient criticism', in T. D'Evelyn *et al.* (eds.), *Studies in Classical Lyric: A Hommage to Elroy Bundy* (*Classical Antiquity*, 2) (Berkeley, 1983), pp. 156–70.
Zetzel, J. E. G., 'Re-creating the canon', see below, bibliography to chapters 5–9.
Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983).

جـ- مراجع الفصول من الخامس إلى التاسع

Chapters 5–9

Ahl, Frederick, 'The art of safe criticism in Greece and Rome', *AJP*, 105 (1984), 174–208.
Baldwin, Barry, *Studies in Aulus Gellius* (Lawrence, Kansas, 1975).
Barwick, Karl, 'Probleme der Stoischen Sprachlehre und Rhetorik', *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Philologisch-historische Klasse, 49, 3 (Berlin, 1957).
Becker, Carl, *Das Spätwork des Horaz* (Göttingen, 1963).

Bonner, S. F., *Dionysius of Halicarnassus: A Study in the Development of Critical Method* (Cambridge, 1939).
Education in Ancient Rome (London, 1977).
Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire (Liverpool, 1949).
Bowersock, Glen, *Augustus and the Greek World* (Oxford, 1965).
Brink, C.O., 'Philodemus, *Peri poiēmatōn*, Book IV', *Maia*, 24 (1972), 342–4.
Horace on Poetry; I: Prolegomena to the Literary Epistles (Cambridge, 1963); *II: Ars poetica* (1971); *III: Epistles, Book II* (1982).
Brink, C.O. *et al.*, *Varron; six exposés* (*Entretien Hardt*, 9) (Geneva, 1963).
Bulloch, A.W. 'Hellenistic poetry', in *Cambridge History of Classical Literature* (see above, General works), I, pp. 541–621.
Cairns, Francis, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh, 1972).
Caplan, Harry, 'The decay of eloquence at Rome in the first century', in *Of Eloquence: Studies in Ancient and Medieval Rhetoric* (Ithaca, 1970), pp. 160–95.
Cavazza, Franco, *Studio su Varrone etimologo e grammatico* (Florence, 1981).
Champlin, E.J., *Fronto and Antonine Rome* (Cambridge, Mass., 1980).
Coffey, Michael, *Roman Satire* (London, 1976).
Cope, E.M., *An Introduction to Aristotle's Rhetoric with Analysis, Notes, and Appendices* (London, 1867; rpt. New York, 1970).
Dahlmann, Hellfried, *Varro und die hellenistische Sprachtheorie* (Berlin, 1932).
'Varroniana', *ANRW*, 1, 3 (1973), 3–25.
D'Alton, J.F., *Roman Literary Theory and Criticism* (London, 1931; rpt. New York, 1962).
DeLacy, Phillip, 'The Epicurean analysis of language', *AJP*, 60 (1939), 85–92.
'Stoic views of poetry', *AJP*, 69 (1948), 241–71.
Dingel, Joachim, *Seneca und die Dichtung* (Heidelberg, 1974).
Dougals, A. E., 'A Ciceronian contribution to rhetorical theory', *Eranos*, 55 (1957), 17–24.
'The intellectual background of Cicero's *Rhetorica*', *ANRW*, 1, 3 (1973), 95–138.
Duret, Luc, 'Dans l'ombre des plus grands: poètes et prosateurs mal connus de l'époque augustienne', *ANRW*, II, 30, 3 (1983), 1,447–60.
Erickson, K.V., *Aristotle's Rhetoric: Five Centuries of Philological Research* (Metuchen, New Jersey, 1975).
Erickson, K.V. (ed.), *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric* (Metuchen, New Jersey, 1974).
Fairweather, Janet, *Seneca the Elder* (Cambridge, 1981).
Fantham, Elaine, 'Imitation and decline: Rhetorical theory and practice in the first century after Christ', *CP*, 73 (1978), 102–16.
'Imitation and evolution: The discussion of rhetorical imitation in Cicero, *De oratore* II, 87–97, and some related problems of Ciceronian theory', *CP*, 73 (1978), 1–16.
'On the use of *genus*-terminology in Cicero's rhetorical works', *Hermes*, 107 (1979), 441–58.
Flashar, Hellmut (ed.), *Le classicisme à Rome aux premiers siècles avant et après J. C.* (*Entretiens Hardt*, 25) (Geneva, 1979).
Fortenbaugh, W.W., 'Theophrastus on delivery', *Rutgers University Studies*, 2 (1985), 269–88.

Friedlander, Paul, 'The pattern of sound and atomistic theory in Lucretius' *De rerum natura*', *AJP*, 62 (1941), 16–34.

Gaines, R. N., 'Qualities of rhetorical expression in Philodemus', *TAPA*, 112 (1982), 71–81.

Goldberg, S. M, *Understanding Terence* (Princeton, 1986).

Graeser, Andreas, 'The Stoic theory of meaning', in J. M. Rist (ed.), *The Stoics* (Berkeley, 1978), pp. 77–100.

Greenberg, N. A., 'Metathesis as an instrument in the criticism of poetry', *TAPA*, 89 (1958), 262–70.

'The use of *poiēma* and *poiēsis*', *HSCP*, 65 (1961), 263–89.

Grimal, Pierre, *Horace: Art poétique* (Paris, 1966).

Grimaldi, W. M. A., *Studies in the Philosophy of Aristotle's Rhetoric* (*Hermes Einzelschriften*, 25) (Wiesbaden, 1972).

Grube, G. M. A., 'Theodorus of Gadara', *AJP*, 80 (1959), 337–65

'Thrasymachus, Theophrastus, and Dionysius of Halicarnassus', *AJP*, 73 (1952), 251–67.

Guillemin, A. M., *Pline et la vie littéraire de son temps* (Paris, 1929).

Hellwig, Antje, *Untersuchungen zur Theorie der Rhetorik bei Platon und Aristoteles* (*Hypomnemata*, 38) (Göttingen, 1973).

Holford-Strevens, Leofranc, *Aulus Gellius* (London, 1987).

Horsfall, N. M., 'The *collegium poetarum*', *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 23 (1976), 79–95.

Hurst, A., 'Un critique grec dans la Rome d'Auguste', *ANRW*, 30, 1 (1982), 839–65

Imbert, Claude, 'Stoic logic and Alexandrian poetics', in Malcolm Schofield *et al* (eds.), *Doubt and Dogmatism* (Oxford, 1980), pp. 182–216.

Innes, D. C., 'Theophrastus and the theory of style', *Rutgers University Studies*, 2 (1985), 251–67.

Jordan, W. J., 'Aristotle's concept of metaphor in rhetoric', in Erickson (ed.), *Aristotle* (see above), pp. 235–50.

Kennedy, G. A., *The Art of Persuasion in Greece* (Princeton, 1963).

The Art of Rhetoric in the Roman World (Princeton, 1972).

'Encoplius and Agamemnon in Petronius', *AJP*, 99 (1978), 171–8.

Quintilian (New York, 1969).

Klingner, Friedrich, 'Horazens Brief an die Pisonem', *Berichte der Sächsische Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Klasse, 88 (1936), 3–31.

Latte, Kurt, 'Reste frühellenistischer Poetik im Pisonembrief des Horaz, *Hermes*, 60 (1925), 1–13.

Leeman, A. D., *Orationis Ratio: The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians, and Philosophers* (2 vols., Amsterdam, 1963).

Longo Auricchio, F., 'Filodemo: La *Rhetorica* e la *Musica*', in *Syzetesis. Studi offerti a Marcello Gigante* (Naples, 1983), pp. 553–62.

Macleod, C. W., 'The poet, the critic, and the moralist: Horace, *Epistles* 1.19', *CQ*, 27 (1977), 359–76.

'The poetry of ethics in Horace, *Epistles* 1.19', *JRS*, 69 (1979), 16–27.

Marache, Rene, *La critique littéraire de langue latine et le développement du gout archaïsant au II^{e} siècle de notre ère* (Rennes, 1952).

Michel, Alain, *Le dialogue des orateurs de Tacite et la philosophie de Cicéron* (Paris, 1962).

Rhétorique et philosophie chez Cicéron: Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader (Paris, 1960).
Momigliano, Arnaldo, *Greek Biography* (Cambridge, 1971).
Norden, Eduard, 'Die Composition und Litteraturgattung der Horazischen *Epistula ad Pisones*', *Hermes*, 40 (1905), 481–528.
Pfeiffer, Rudolf, *Classical Scholarship*. See above, General works.
Podlecki, A.J., 'The Peripatetics as literary critics', *Phoenix*, 23 (1969), 114–37.
Pohl, Karin, *Die Lehre von den drei Wortfügungsarten: Untersuchungen zu Dionysius von Halicarnassus, De compositione verborum* (Tübingen, 1968).
Quadlbauer, Franz, 'Die *genera dicendi* bis Plinius d.J.', *Wiener Studien*, 51 (1958), 55–111.
Quinn, Kenneth, 'The poet and his audience in the Augustan age', *ANRW*, II, 30, 1 (1982), 76–180.
Rawson, Elizabeth, *Cicero: A Portrait* (London, 1975, rev. ed., Ithaca, 1983)
Intellectual Life in the Late Roman Republic (London, 1985).
Rollinson, Philip, *Allegory*. See above, General works.
de Romilly, Jacqueline, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece* (Cambridge, Mass., 1975).
Rostagni, Arnaldo, 'Filodemo contro l'estetica classica', *Scritti minori* (Turin, 1965), 356–446.
Rudd, Niall, *The Satires of Horace* (Cambridge, 1966).
Russell, D.A., '*Ars poetica*', in C.D.N. Costa (ed.), *Horace* (London, 1973), pp. 113–34.
'*De imitatione*', in D. West and A. Woodman (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature* (Cambridge, 1979), pp. 1–16.
Sbordone, Francesca, *Sui papiri della Poetica di Filodemo* (Naples, 1983).
Schenkeveld, D.M., '*Hoi kritikoi* in Philodemus', *Mnemosyne*, 21 (1968), 176–214
'Strabo on Homer', *Mnemosyne*, 29 (1976), 50–64.
Studies in Demetrius (Amsterdam, 1964).
Shorey, Paul, '*Phusis, Meletē, Epistēmē*', *TAPA*, 40 (1909), 185–201.
Skutsch, Otto (ed.), *Ennius: sept exposés* (*Entretien Hardt*, 17) (Geneva, 1972)
Slater, W.J., 'Aristophanes of Byzantium on the *Pinakes* of Callimachus', *Phoenix*, 30 (1976), 234–41.
Smith, R.W., *The Art of Rhetoric in Alexandria* (The Hague, 1974).
Snyder, J.M., *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura* (Amsterdam, 1980).
Solmsen, Friedrich, 'The Aristotelian tradition in ancient rhetoric', *AJP*, 62 (1941), 35–50, 169–90; rpt. in Erickson (ed.), *Classical Heritage*, (see above), pp. 278–309.
Steidle, Wolf, *Studien zur Ars poetica des Horaz; Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteiles, Verse 1–294* (Würzburg, 1939).
Stroux, Johannes, *De Theophrasti Virtutibus Dicendi* (Leipzig, 1912).
Sullivan, J.P., 'Petronius, Seneca, and Lucan: A literary feud', *TAPA*, 99 (1968), 453–67.
The Satyricon of Petronius: A Literary Study (Bloomington, Indiana, 1968).
Sussman, L.A., *The Elder Seneca* (Leiden, 1978).
Syme, Ronald, *Tacitus* (2 vols., Oxford, 1958).
Williams, G.W., *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire* (Berkeley, 1978).
Tradition and Originality in Roman Poetry (Oxford, 1968).

Winterbottom, Michael, 'Cicero and the silver age', in Walther Ludwig (ed.), *Eloquence et rhétorique chez Cicéron* (*Entretiens Hardt*, 27) (Geneva, 1982), pp. 237–66.
Wooten, C. W., *Cicero's Philippics and their Demosthenic Model* (Chapel Hill, 1983).
'Le développement du style asiatique pendant l'époque hellénistique', *REG*, 88 (1975), 217–22.
Zanker, G., '*Enargeia* in the ancient criticism of poetry', *Rheinische Museum*, 124 (1981), 297–311.
Zetzel, J. E. G., 'Re-creating the canon: Augustan poetry and the Alexandrian poet', *Critical Inquiry*, 10 (1983), 83–105.

د- مراجع الفصول من العاشر إلى الحادى عشر *Chapters 10–11*

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953).
Anderson, Graham, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic* (Leiden, 1976).
Philostratus (London, 1986).
Arnim, Hans von, *Leben und Werke des Dio von Prusa* (Berlin, 1898).
Ayers, R. H., *Language, Logic, and Reason in the Church Fathers* (Hildesheim, 1979).
Babut, Daniel, *Plutarque et le Stoïcisme* (Paris, 1969).
Barnes, T. D., *Tertullian: A Historical and Literary Study* (Oxford, 1985).
Bidez, Joseph, *Vie de Porphyry* (Ghent, 1913).
Birmelin, Ella, 'Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats *Apollonios*', *Philologus*, 88 (1933), 149–80, 392–414.
Bompaire, Jacques, 'Le pathos dans le Traité du Sublime', *REG*, 86 (1973), 323–43.
Boulanger, André, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au II^e siècle de notre ère* (Paris, 1923).
Brody, Jules, *Boileau and Longinus* (Geneva, 1958).
Buffière, Félix, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* (Paris, 1956).
The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy, ed. A. H. Armstrong (Cambridge, 1967).
Cochrane, N. C., *Christianity and Classical Culture: A Study of Thought and Action from Augustus to Augustine* (London, 1944).
Colson, F. H., 'Two examples of literary and rhetorical criticism in the Fathers', *Journal of Theological Studies*, 25 (1924), 364–77.
Coulter, J. A., *The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists* (Leiden, 1976).
Ellspermann, G. L., *The Attitude of the Early Christian Latin Writers toward Pagan Literature and Learning* (*Catholic University of America Patristic Studies*, 82) (Washington, 1949).
Fredouille, J.-C., *Tertullien et la conversion de la culture antique* (Paris, 1972).
Goodspeed, E. J., *A History of Early Christian Literature*, rev. and enlarged by Robert M. Grant (Chicago, 1966).
Grese, W. C., *Corpus Hermeticum XIII and Early Christian Literature* (Leiden, 1979).
Hagedorn, Dieter, *Zur Ideenlehre des Hermogenes* (*Hypomnemata*, 8) (Göttingen, 1964).
Hagendahl, Harald, *Latin Fathers and the Classics: A Study on the Apologists, Jerome, and Other Christian Writers* (*Acta Universitatis Gothoburgensis*, 64, 2) (Göteborg, 1958).

Jaeger, Werner, *Early Christianity and Greek Paideia* (Cambridge, Mass., 1961).
Jones, C.P., *The Roman World of Dio Chrysostom* (Cambridge, Mass., 1978).
Kaster, R.A., 'The grammarian's authority', *CP*, 75 (1980), 216–41.
'Macrobius and Servius: *Verecundia* and the grammarian's function', *HSCP*, 84 (1981), 219–62.
'Servius and *idonei auctores*', *AJP*, 99 (1978), 181–209.
Kennedy, G.A., *Greek Rhetoric under Christian Emperors* (Princeton, 1983).
Kindstrand, J.F., *Homer in der zweiten Sophistik* (*Studia Graeca Upsaliensia*, 7) (Uppsala, 1973).
Lamberton, Robert, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition* (Berkeley, 1986).
Leff, M.C., 'The topics of argumentative invention in Latin rhetorical theory from Cicero to Boethius', *Rhetorica*, 1 (1983), 23–44.
Luzzatto, M.T., *Tragedia greca e cultura ellenistica: l'orazione LII di Dione di Prusa* (Bologna, 1983).
Martano, Giuseppe, 'Il Saggio sul Sublime: Una interessante pagina di retorice e di estetica dell'antichita', *ANRW*, 32, 1 (1984), 364–403.
Michel, Alain, 'Rhétorique et poétique: La théorie du sublime de Platon aux modernes', *Revue des Etudes Latines*, 54 (1976), 278–307.
Memoli, A.F., *Studi sulla prosa d'arte negli scrittori Cristiani* (Naples, 1979).
Momigliano, Arnaldo (ed.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century: Essays* (Oxford, 1963).
Moore, J.L., 'Servius on the tropes and figures of Vergil', *AJP*, 12 (1981), 157–92, 267–92.
Ogilvie, R.M., *The Library of Lactantius* (Oxford, 1978).
Patterson, A.M., *Hermogenes in the Renaissance* (Princeton, 1970).
Pepin, Jean, 'Porphyre, exégète d'Homère', in Heinrich Dörrie (ed.), *Porphyre: huit exposés* (*Entretiens Hardt*, 12) (Geneva, 1966), 231–66.
Reardon, B.P., *Les courants littéraires des IIᵉ et IIIᵉ siècles après J.-C.* (Paris, 1971).
Reynolds, L.D., and Wilson, N.G., *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* (2nd ed., Oxford, 1978).
Richardson, N.J., 'Literary criticism in the exegetical scholia to the *Iliad*', *CQ*, 30 (1980), 265–87.
Rollinson, Philip, *Allegory*. See above, General works.
Russell, D.A., *Greek Declamation* (Cambridge, 1983).
Schenkeveld, D.M., 'The structure of Plutarch's *De audiendis poetis*', *Mnemosyne*, 35 (1982), 60–71.
Schwab, Theodor, *Alexandros Numeniu Peri schēmatōn in seiner Verhältnis zu Kaikilios, Tiberios, und seiner späterer Benutzern* (Paderborn, 1916).
Sheppard, A.D.R., *Studies on the Fifth and Sixth Essays of Proclus' Commentary on the Republic* (*Hypomnemata*, 61) (Göttingen, 1980).
Sider, R.D., *Ancient Rhetoric and the Art of Tertullian* (London, 1971).
Svoboda, K., 'Les idées esthétiques de Plutarque', *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales*, 2 (Brussels, 1934) (*Mélanges Bidez*), 917–46.
Tagliasacchi, A.M., 'Le teorie estetiche e la critica letteraria in Plutarco', *Acme*, 14 (1961), 71–117.

Valgiglio, Ernesto, 'Il tema della poesia nell pensiero di Plutarco', *Maia*, 19 (1967), 319–35.

Valgimigli, Manara, *Contributi alla storia della critica letteraria in Graecia; 1: La critica letteraria di Dione Crisistomo* (Bologna, 1912).

Wallace, E. O., *The Notes on Philosophy in the Commentary of Servius on the Eclogues, the Georgics, and the Aeneid of Virgil* (New York, 1938).

Westerink, L. G., *Anonymous Prolegomena to Platonist Philosophy* (Leiden, 1962).

Wilson, N. G., *Saint Basil on the Value of Greek Literature* (London, 1975).

Wojtczak, Georgius, *De Lactantio Ciceronis aemulo et sectatore* (Warsaw, 1969).

Ziegler, Konrat, 'Plutarchos', *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 21, 1 (Stuttgart, 1951), coll. 636–962.

معجم كشاف للأعلام والمصطلحات(*)

إعداد: أحمد عتمان

(*) راعينا فى الاعلام الإغريقية واللاتينية أن تكتب كما هى فى اصولها، لا كما هى شائعة فى اللغات الأوروبية الحديثة، ولا كما هى فى النسخة الإنجليزية، مع كتابة الأسماء الإغريقية بحروف لاتينية تسهيلاً للقارئ العربى. وأوردنا المعلومات الضرورية فى اضيق نطاق تجنبًا للإطالة، والارقام التى تتلو الاسم او المصطلح هى أرقام الصفحات. وبالنسبة للأسماء الرومانية وضعنا اسم الشهرة بالعربية فى البداية ثم اتبعناه بالاسم الشخصى والقبلى مثل: قيصر. جايوس يوليوس Gaius Iulius Caesar

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ح)

(ذ)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ع)

(ق)

(ك)

(ل)

(ن)

(و)

المشاركون فى الترجمة

المحـــــرر:

أ.د. أحمد محمد عتمان نصر:

- رئيس الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.
- رئيس الجمعية المصرية للأدب المقارن.

من أهم مؤلفاته فى الدراسات الأدبية :

- الموسوعة الكلاسيكية ٢- الأدب الإغريقى تراثا إنسانيًا وعالميا. ط٣، القاهرة ٢٠٠١. (*) الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى، ط٢. دار المعارف ١٩٩٥. (*) الأدب اللاتينى ودوره الحضارى. العصر الفضى. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠. (*) كليوباترا وأنطونيوس. دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى. ط٢. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠. (*) المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: دراسة مقارنة. ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٣. (*) قناع البريختية والشيوعية. دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهبى البريختى والتطهير الارسطى، بريخت بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٢. (*) الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين، القاهرة ١٩٩٩.

- بوصفه أستاذًا زائرًا ألقى محاضرات فى العديد من الجامعات الأوروبية والعربية.
- قاد فريق العمل لترجمة "أثينة السوداء" لمارتن برنال ١٩٩٧ و "الإلياذة" لهوميروس، مايو ٢٠٠٤. مترجمات عديدة من اليونانية واللاتينية إلى العربية منها أعمال لسوفوكليس ويوربيديس وأريستوفانيس وفرجيليوس وسينيكا.
- له مترجمات إلى اللغة اليونانية الحديثة وأهمها معانى القرآن الكريم (بالمشاركة) و"بداية ونهاية" لنجيب محفوظ.
- من مؤلفاته المسرحية: "كليوباترا تعشق السلام" (وترجمت إلى الإيطالية واليونانية والفرنسية والإنجليزية)، و"عودة البصر للضيف الأعمى" و"الحكيم لا يمشى فى الزفة" و"معيز البهنسا" و"زفاف عروس المكتبات" و"حسناء فى سجن سقراط".

أ د منيرة عبد المنعم كروان :

- أستاذ بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة القاهرة.

- حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٨ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

من أعمالها المنشورة:

- العالم الآخر فى المسرح الإغريقى. دار المعارف، ١٩٩٣.
- التجربة الإغريقية (ترجمة) ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٤.
- الحسد والإغريق (ترجمة وتقديم وتعليق). المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٨.
- نظام العبودية القديم (ترجمة وتقديم وتعليق) المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٩.
- شاركت فى ترجمة "أثينة السوداء" و "الإلياذة".
- نشرت لها عدة مقالات فى المجلات المتخصصة مثل، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، ومجلة أوراق كلاسيكية والكتاب السنوى للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.
- حصلت على جائزة أوديسيوس (مناصفة) عام ٢٠٠٢ على مجمل أعمالها التى تخدم الثقافة اليونانية.

أ. د. ماجدة عبده محمد النويعمى :

- أستاذ الأدب اللاتينى بقسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- عضو فى: الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية، الجمعية المصرية للأدب المقارن، اتحاد المؤرخين العرب، اتحاد الآثاريين العرب، جمعية الآثار بالإسكندرية، الجمعية الدولية للأدب المقارن، الجمعية الدولية للأدب الإفريقى.
- شاركت فى الكثير من الندوات والمؤتمرات داخل مصر وفى الخارج بالأردن واليونان وإيطاليا وفرنسا وهونج كونج. ونشرت أبحاثها فى أعمال هذه المؤتمرات.
- عملت أستاذًا زائرًا بفرنسا عام ٢٠٠٠، بدعوة رسمية من مركز لوى جرنيه التابع لوزارة التعليم الوطنى والبحث والتكنولوجيا الفرنسية.
- كتبت بالعربية والإنجليزية العديد من الأبحاث فى الأدب اللاتينى والحضارة الرومانية والنقد الأدبى والمنشورة داخل مصر وخارجها.
- حصلت على جائزة أينياس لأحسن دراسة فى الأدب اللاتينى عام ٢٠٠٠.

أ. د. سيد أحمد صادق :

- تخرج فى قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٧٣) وشارك فى معركة العبور (١٩٧٣) ثم عُين معيدًا بجامعته.
- حصل على الماجستير من جامعة القاهرة (١٩٨٢) ثم على الدكتوراه من جامعة أثينا باليونان (١٩٨٨). تدرج فى وظائف هيئة التدريس بكليته، وهو الآن أستاذ مساعد بها. عمل فى كلية الآداب جامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان (١٩٩٤-٢٠٠٠).

من أعماله المنشورة:

- ترجمة مسرحية "كليوباترا تعشق السلام" للدكتور أحمد عتمان إلى اللغة اليونانية الحديثة. (أرموس ١٩٩٩).
- له الكثير من المقالات بالعربية والإنجليزية فى مجال الدراسات اليونانية واللاتينية وهى منشورة فى الدوريات المتخصصة.

د. السيد أحمد عبد السلام البراوى :

- مدرس بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية.
- عضو فى الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.
- شارك فى ترجمة "الإلياذة".
- شارك فى ترجمة موسوعة "التقاليد الإسكتلندية"، فى مركز البحوث الاجتماعية.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنچامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف . محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣- مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤- موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧- نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠- وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥- مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨- الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١- النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣- قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	جيرارجينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧- صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩- حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت س إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف اليمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الامريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية)	پيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)	ڤالنتين راسپوتين	أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية المقاومة والبدائل	چيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	چيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى پاركر	على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	پاول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديڤيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكي
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	چوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الروف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديڤيد لودچ	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورچ مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روچر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك فنجنشتين	چون هيتون وجودى جروڤز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك بوذا	چين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديڤيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى ف ستون	تسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموڤا- س زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى سپيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤى برو ڤنسال	بإشراف صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوچين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارڤن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى معجم مصطلحات	چيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	جون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	پول ديڤيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك كامى	ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك. علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديڤيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	چينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليڤى بروڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوڤا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	چين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	چون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك الرومانسية	دونكان هيث وچودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السِّيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النئة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	ڤرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- السوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسِّرل الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار البيغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى ڤارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبي	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جوناثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلِ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٢١-	ما الذي حَدَثَ في «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٢٢-	المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٢٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٢٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٢٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٢٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٢٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٢٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٢٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتا جانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الروف البمبي
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومی بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسی	سير روبرت های	يوسف الشارونی
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانی المعاصر	إيميليا دی ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فی زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتی	جمال الجزيری
٥٧٤- مصر القديمة فی عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعی
٥٧٥- الاقتصاد السياسی للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشری محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودی	محمد قدری عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومی ميزوكوشی	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكی	جون ماهر وچودی جرونز	محيی الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحی عبدالهادی
٥٨١- الحمقی يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا علی الذات (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادی	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروی آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينی	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدی
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتی
٥٨٩- تمكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدی عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علی عبدالتواب علی وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبری السوربونی	مجدی عبدالحافظ وعلی كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول ڤاليری	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانی فوزی
٥٩٥- الحكم والسياسة فی أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولی	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية في العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومی علی قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوی
٦٠٠- الإسلام فی التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلی
٦٠٢- ليوتار نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافی	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسی
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق علی منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكی (الصغير)	مصطفی إبراهيم فهمی
٦٠٦- قصة البردی اليونانی فی مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنی

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيليس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس براموں	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك داروين والتطور	چوناثان ميلر وبورين ڤان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	چون نينيه	فتحي العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	چى دى موپاسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود تروينكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول داڤيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلي الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٣)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك. عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢- مدونة جوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	جوستينيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- مسرح الأطفال فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠- مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام جونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	پول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة تدمير العمالة والنمو	موريس أليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية في إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت في الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوپرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريڤور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالڤيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد

٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرچينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان حواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	تسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	چون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى مكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارڤن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولمة والرعاية الإنسانية	ڤيك چورچ وپول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديڤيد أ وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف ڤرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريڤيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى

٧٩٧- الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨- الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩- سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس پاترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرڤيه-ليجيه وچان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديڤيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	أمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	فيليب روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون. كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	داڤيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧- أهل مطروح البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨- النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠- رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١- تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوپولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	چوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣- الفلسفة الألمانية	ڤرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤- كنز الشعر	ذبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور

٨٣٥-	تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦-	بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى
٨٣٧-	عناكب فى المصيدة	ناتاليا ڤيكو	على فهمى عبدالسلام
٨٣٨-	فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك. النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات فى الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨-	تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩-	سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	الطب التجريبى (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣-	العمارة فى الأندلس عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	العمارة فى الأندلس عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة فى الأدب	چيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية المورسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث يانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧-	نادچا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهر الترجمة عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة فى الشرق القديم	إيڤ شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١-	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	چين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	بيغاء الكاكاتو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوائية (رواية)	ديڤيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى

٨٧٣- معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤- النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥- النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦- دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧- أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتينشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠- الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١- المستنيرون - خدمة وخيانة	جلال آل أحمد	سلوى عباس
٨٨٢- أغانى شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣- أغانى شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤- تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥- روح الإرهاب	چان بودريار	بدر عرودكى
٨٨٦- الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧- غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨- أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩- سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠- منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١- مفاوضات مع الموتى	مارجريت آتوود	عزة مازن
٨٩٢- تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣- عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤- الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥- وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦- شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧- اختراق الجزيرة العربية	ديڤيد چورچ هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨- الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩- الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠- تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١- مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢- آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣- أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤- أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥- تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦- أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧- آرثر. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز چيرو	فاطمة خليل
٩٠٨- الحلقة النقدية	ديڤيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩- الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	چووست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠- بروميثيوس بلا قيود	داڤيد س. ليندس	مى رفعت سلطان

٩١١-	غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
٩١٢-	ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
٩١٣-	ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى
٩١٤-	ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
٩١٥-	المرأة فى أثينا الواقع والقانون	روجر جست	منيرة كروان
٩١٦-	الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
٩١٧-	موسوعة كمبريدج (جـ١)	نخبة	إشراف أحمد عتمان

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

تحرير : جورج كينيدى

مراجعة وإشراف : أحمد عتمان .

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥

٧١٦ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم .

الأدب - تاريخ ونقد

ديوى ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٦/٢٧٦٠

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضًا تاريخيا شاملا للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى . تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة ، طامحة إلى أن تكون عملا مرجعيا لا مجرد سجل للوقائع . وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على أن لا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساسًا لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها .